

第二輯

# 河南曲藝志史資料匯編



● 中国曲艺志河南卷編輯部編印



# 河南曲艺志史资料汇编

## 第二辑

《中国曲艺志河南卷》编辑部编印

一九八九年六月



封面题字	中国曲协名誉主席 中国文联副主席	陶 钝
封面设计		赵小勇
责任编辑		燕丽芳 李小娟

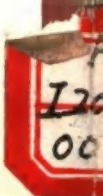
河南曲艺志史资料汇编（第二辑）

豫内（新出）字0099号

编辑出版：中国曲艺志河南卷编辑部

印 刷：郑州市管城新乐印刷厂

工本费：2.00元



## 目 录

前言.....	( 1 )
明确意义加强领导统筹安排落到实处.....	李国经 ( 3 )
在《中国曲艺志·河南卷》首次编纂工作会议上的讲话 .....	蔡源莉 ( 16 )
《中国曲艺志·河南卷》编辑工作的几点设想... .....	张凌怡 ( 22 )
加强领导提高认识保证曲艺志编纂工作的顺利完成 .....	李国经 ( 36 )
河南曲子概观.....	王致安 林 羽 ( 44 )
汝南丝弦道.....	李乐同 孙三民 ( 93 )
鼓子曲在开封活动的影响及兴衰.....	王元伦 ( 103 )
聊城八角鼓远近谈.....	辛秀 长溪 ( 106 )
河南坠子的产生和形成.....	苏 柳 ( 108 )
河南坠子的发祥地.....	晓 犁 ( 126 )
安徽坠子.....	毛 然 ( 130 )
浅谈三弦书的发展与演变.....	姬来钦 ( 131 )
三弦书的唱腔音乐及其特点.....	赵延修 ( 134 )
灶书初探.....	彭华后 曹家振 ( 135 )
开封竹板书.....	王元伦 ( 144 )
“睢阳曲”之源流.....	朱国龙 ( 147 )
汝南善书.....	李乐同 孙三民 ( 150 )
山东落子.....	荆耕田 ( 155 )



濮阳琴书·····	魏盼先 ( 157 )
光州大鼓的艺术特征·····	丁嘉宝 ( 158 )
漫谈“叫果子”·····	孔宪易 ( 162 )
汴京“十不闲”见闻点滴·····	陈雨门 ( 163 )
“霍四究说《三分》,尹常卖《五代史》”质疑·····	孔宪易 ( 171 )
西秦吹腔在中原之流变·····	辛 秀 长 溪 ( 176 )
曲艺世系考源·····	武丰登 荆庚田 刘天颂 杨振东 ( 185 )
万道同和他的短篇曲艺·····	冀世清 李乐同 ( 189 )
马艳秋传略·····	周口地区文联 ( 194 )
王元堂小传·····	李国志 ( 200 )
记著名三弦书艺人襄氏兄弟·····	吴金泉 ( 202 )
鹤唳长空月正明·····	奖 章 ( 206 )
志书一卷汗万滴·····	刘建勋 ( 214 )
甘洒心血壮曲坛·····	阎天民 ( 218 )
陶钝与南阳曲艺·····	兰建堂 ( 222 )
我听评书六十年·····	苍 水 ( 227 )
河南坠子在沈阳·····	宫钦科 ( 235 )
古老的说唱艺术——相·····	杨健民 ( 239 )
三弦书及其现存书目·····	阎天民 ( 242 )
老伙夫义救乔清秀·····	宫钦科 ( 250 )
十三块板的传说·····	武丰登 刘明超 ( 251 )
山东木板张的传说·····	王润章 杨振东 ( 252 )
关于“莺歌柳”的别译·····	杨振东 王润章 ( 253 )
敬邱祖之说·····	刘 鑫 ( 253 )
艺人的“十大要理”“十大条款”·····	齐永顺 ( 254 )
关于《沈冠英小传》中有关资料的说明·····	孙俊奇 ( 255 )

## 前 言

1986年2月，文化部、国家民委和中国曲协下达了“关于编辑出版《中国曲艺志》的通知”。87年11月我省与全国艺术科学规划领导小组签定了《中华人民共和国哲学社会科学重点研究项目议定书》。从此，正式开始了《中国曲艺志·河南卷》的编纂工作。

纂修《中国曲艺志》是我国有史以来的创举，对我省来说，更是前无古人的千秋大业。这是一部具有重要历史价值、学术价值和文献价值的新志书；也是一部具有科学性、知识性、资料性和权威性的民族民间艺术丛书。它将为今后撰写曲种史、曲艺史、曲艺艺术概论等各类曲艺专著提供十分翔实的文献资料和可靠依据。这也是一部进行文化传统教育，鼓励民族自豪感，进行爱国主义教育的曲艺教科书。它和其他九部“文艺集成志书”的完成都具有同样的重要意义：是对中华民族艺术遗产的更好地抢救、整理和继承，并为研究中国民族艺术的发展史、创作规律和美学特征提供全面系统、翔实可靠的资料，对历史学、民族学、社会学、民俗学、中外文艺比较学以及经济史、政治史、文化思想史的研究，发挥一定的借鉴作用；同时，也对中外文化交流，文艺为现实服务等都将作出有益的贡献。因而，这是一项非常艰巨而又光荣的任务。

志书虽入史学范畴，但不尽同于史，更不同于论。它不是以理服人，也不能随意发表议论和运用逻辑推断，而是“以事明理”，寓是非褒贬于记述之中。因而，编纂曲艺志就必须重视开展普查、搜集整理资料的工作。也可以说，资料就是志书的命脉。

和基础。尤其，曲艺一向受封建统治阶级的鄙视，历代的史籍、志书绝少记载。所以，资料的普查、搜集和整理工作就更加重要。为了大力推动这一工作的开展，经省十大文艺集成（志）编纂领导小组的批准，《中国曲艺志·河南卷》编辑部从今年开始编印《河南曲艺志史资料汇编》。其主要任务是：

一、促进全省曲艺资料普查和搜集整理工作的深入开展，从而，为编纂《中国曲艺志·河南卷》以及今后撰写河南曲艺史积累丰富、翔实的资料；并通过汇编把这批宝贵的资料妥善地保存下来，作为国家财富移交给我们的下一代；

二、对搜集的资料可进行进一步的补充、核实和整理，使资料更完整更精确；同时，对有争议性的学术问题也可通过汇编进行争鸣；

三、编纂曲艺志是一项开创性的科研工作，无先例可循，为此，它的一切经验和教训都是宝贵的。不断地将这些经验、教训、心得体会等整理发表，不仅可以指导我们正在进行的编纂工作，亦可作为今后编纂工作的借鉴。

为此，我们殷切地希望省内外了解和熟悉河南曲艺情况的人士，把有关河南曲艺志史的一切文献资料（包括经过整理的或发表过的史料性文章）赐予我们；尤其欢迎全省参与曲艺志书普查、编纂工作的同志们和我们一道办好汇编。同时，更望得到省内外从事曲艺理论研究的专家们的大力支持和帮助。在此一并致谢。

# 明确意义      加强领导 统筹安排      落到实处

## ——在《中国曲艺志·河南卷》首次编辑 工作会议上的讲话

河南省文化厅副厅长

河南省文艺集成(志)领导小组组长      **李 国 经**

同志们：

《中国曲艺志·河南卷》首次编辑工作会议，经过反复酝酿，积极筹备，今天召开了。我代表省文化厅和“省文艺集成·志”编纂工作领导小组，向《中国曲艺志》总编辑部副主任蔡源莉同志，《中国曲艺志》总编辑部吴文科同志，专程由北京来会指导表示衷心的感谢；向来自我省各市、地文化局主管“文艺集成志书”编纂工作的领导和《曲艺志》市、地卷的主编，表示热烈的欢迎；并通过你们，向奋战在《曲艺志》编纂工作第一线的全体同志致以亲切的慰问。

这次会议的中心任务，是集中力量研讨《中国曲艺志·河南卷》的编辑业务工作，具体地讲，有四项议程：

一是，贯彻落实《中国曲艺志》总编辑部1987年11月，在湖南长沙市召开的首次全国编辑工作会议精神；

二是，明确《中国曲艺志·河南卷》编辑方针、原则和编辑体例以及各市、地和省卷的编纂工作步骤和方法；

三是，交流前一段《中国曲艺志·河南卷》编纂工作的进展情况和经验。

四是，各市、地文化局主管“文艺集成志书”编纂工作的局长同“省文艺集成·志”编纂工作领导小组签订《曲艺志》的《议定书》。

这次会议时间短，内容多，要求高。希望与会同志思想集中，全力以赴，和我们共同努力，圆满地完成会议的任务。

下面，就是我思考的问题，提出来和同志们商量讨论，不妥之处，敬请赐教。

### 一、《中国曲艺志·河南卷》前一段编纂工作的进展情况

编纂《中国曲艺志》工作，是1986年3月，文化部、国家民委和中国曲协共同发出《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》中提出的，即文研字（86）第231号文件。《中国曲艺志·河南卷》的姊妹篇《中国曲艺音乐集成·河南卷》是1986年8月，在全国艺术科学规划领导小组召开的兰州会议上，同国家签订《议定书》的。从那时起，各市、地、县在普查、搜集、整理曲艺音乐的工作过程中，自觉或不自觉地也作了《曲艺志》的搜集、普查工作。这时我们考虑到：“凡事预则立，不预则废”。“不慎其前而悔其后，虽悔，何及。”不如“笨鸟早飞”。本来《中国曲艺志》起步就晚，必须当机立断，及早行动。特别是1987年6月，在省首次“文艺集成·志”编纂工作会议上，我们对《中国曲艺志·河南卷》的编纂工作作了部署，并在这之前于1987年下半年就组建了省曲艺志编辑部的领导班子，积极进行全省筹划工作，这就为1987年11月在长沙会议上同国家签订《议定书》，在组织机构建设和资料搜集整理方面作了准备。但是，我们要谦虚谨慎，万不可麻痹大意，稍有不慎，虽然“笨鸟早飞”，却不一定“先入林”，必须扎扎实实地工作，1991年能保质保量地完成任务。

从全省来看,《中国曲艺志·河南卷》工作的进展情况,比较顺利,也很令人鼓舞。从1987年6月和各市、地文化局打招呼及部署此项工作,仅仅一年时间,然而全省基本上全面铺开了。有许多市、地组建了《曲艺志》编纂工作的领导班子和编纂工作业务班子,并且组织召开了编纂工作会议。南阳、驻马店和周口等地区做的较出色。南阳地区从县卷入手,重视普查和资料搜集工作。今年四月,他们召开了县卷初稿评稿会。目前,他们正在进行地区卷的编纂工作。也有一些市、地已经组建了编纂工作领导班子和业务班子,正在酝酿召开编纂工作会议。有的市、地刚抬步走,却又在那里左顾右盼,迟迟迈不开步。也有的市、地至今没有起步,是否胸有成竹了,所以“稳坐钓鱼台”,我不清楚。对全省市、地排队作粗线条的分析,可以清楚地看出:由于主客观的多种原因,《曲艺志》工作开展的不平衡,好次、快慢悬殊较大。当然,事物的发展不是一帆风顺的,总是有曲折的。旧的不平衡解决之后,还会出现新的不平衡。我们要积极的、不断的解决不平衡的矛盾,推动我们的工作持续地向前发展。可怕的是领导对不平衡熟视无睹,无动于衷,不采取积极措施处理,那样必然会有害于我们的事业发展。

我认为,搞好《中国曲艺志·河南卷》编纂工作的有利因素是很多的,我们要有信心。

第一,从领导方面来看,省文化厅、省文联和省民委成立了“文艺集成·志”编纂工作领导小组,统一领导,合理安排,分卷决策,初步探索出一套编纂工作的经验。这就会使《中国曲艺志·河南卷》的编纂少走弯路或不走弯路,从而加速编纂工作进程,提高编纂工作质量,这也充分说明:省委、省政府对“十大文艺集成·志书”工作是十分重视的。为确保“文艺集成·志书”编纂工作顺利进行,文化部、财政部发了文件,即文计字(86)第112号《关于国家重点艺术科研项目,七部艺术〈集成·志〉编纂经费,



请列入各级财政预算的通知》；文化部、国家民委、中国民间文学研究会文件：文民字（84）808号，《关于编辑出版〈中国民间故事集成〉〈中国歌谣集成〉〈中国谚语集成〉的通知》，明确规定：“各级财政部门注意安排、纳入预算、予以保证、专款专用。”我省也转发了这个文件。有的市、地、县个别领导对上述文件不予理睬，我们要热情积极地宣传文件精神，以赤诚的事业心来感化他们，使他们支持我们的工作。

第二，从工作方法来看，省“文艺集成·志”各个编辑部、室，在宣传、发动群众，搜集、整理资料方面，积累了一套行之有效的办法。这对《曲艺志》也是实用的。

第三，从曲艺工作队伍来看，各市、地、县都有一批曲艺工作者和曲艺爱好者，有些同志通过参加编纂其他“文艺集成·志”丛书，对编辑工作比较熟练，是编纂《中国曲艺志·河南卷》的骨干力量。

第四，从团结合作来看，省、市、地、县的文化局、文联及民委工作方面的同志，密切合作，互相配合支持，也是搞好《曲艺志》的重要条件。

事物总是一分为二的，我们既要看到《中国曲艺志·河南卷》工作有利的因素，也要看到不利因素，而且这是重要的不可忽视的方面。我们对这些客观存在的严重影响《曲艺志》工作的因素，必须结合各市、地实际情况，认真地给予解决。这些不利因素有下面四项：

第一、少数领导同志对《中国曲艺志·河南卷》的编辑出版的重大现实意义和深远的历史意义缺乏足够的认识，是“重戏轻曲”的思想反映，重视《戏曲志》是对的，我们表示欢迎和赞同，但是，轻视《曲艺志》就不对了。《戏曲志》和《曲艺志》都是在党中央、国务院的关怀下，由文化部、国家民委和全国文联各有关协会、学会先后组织，由全国艺术科学规划领导小组负责主办

的，怎能厚彼薄此呢？

第二，资料少，难搜集。根据我省的情况，各市、地、县原来专业曲艺团队就很少，为数不多的专业曲艺团（队）也因种种原因被砍掉或被合并到其他歌舞和戏曲团体中去，就是一些有成就的演员也被迫改行了，也有一些老曲艺艺人已不在世了。业余曲艺队、组虽然很多，但大多是农闲从艺，农忙务农，而且其演出活动特点，也主要活动在交通不便的边远山区农村。因此，曲艺的各种资料，诸如：机构、曲种、曲目、音乐设计、演唱特点、风格等资料留存甚少。建国前，抗日战争和解放战争时期，我们的解放区也有大量的爱国曲艺艺人活动；建国后，省的文化主管部门动员全省对曲艺进行了一些抢救、挖掘、整理和曲改工作，搜集整理了一批资料，曲艺艺术也得到了繁荣。遗憾的是，在十年浩劫中，这批曲艺历史和现状的艺术资料多数散失了，现存的一些，又残缺不全。这就给我们纂修《曲艺志》的资料搜集工作带来了极大困难。

第三，修志队伍中长期从事曲艺工作的人员少，存在思想问题的多。修志人员多数是从群艺馆、文化馆、剧团、戏校抽调来的，由于评定专业技术职称，剧团体制改革，大家的定岗定位问题还没有确定下来，修志人员普遍动荡不安，影响了编纂工作的开展。

第四，一些市、地没有完全做到：领导班子、编辑班子和业务经费三落实，特别是经费问题。

尽管我们还存在这些不利因素，但总的来看，我们前段的工作还是取得了一定成绩，我们应该看到这一点，否则，就看不到我们前进中的许多有利因素，就看不到前途和光明，就会迷失了前进的方向。

## 二、进一步明确编纂《中国曲艺志·河南卷》的重大意义

关于编纂《中国曲艺志·河南卷》的重大现实意义和深远历

史意义，以及它的重要性和必要性，在文化部、国家民委、中国曲协文研字（86）第231号《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》，1987年11月在长沙举行的《中国曲艺志》首次全国编辑工作会议上，全国艺术科学规划小组组长周巍峙同志，中国曲协副主席、《中国曲艺志》主编罗扬同志，《中国曲艺志》总编辑部副主任蔡源莉同志，都作了详尽的阐述，请同志们认识阅读和领会他们的讲话精神。1987年6月，在我省“文艺集成志”全省编纂工作会议上，我们在这方面也谈了自己的认识，这里不再“烫剩饭”了。仅就《中国曲艺志·河南卷》编纂工作的意义说一点学习的体会，和同志们讨论。

我国曲艺艺术有着悠久的历史，曲种繁多，遗产极为丰富。从现存的近八千种地方志书中，却找不到一部曲艺志书专著。从我们省里来讲，虽然素有“曲艺之乡”的美称，然而在史书里对曲艺也只有一些零星记载。因此“全面、系统地收集、记录、整理各地区、各民族的有科学研究价值的曲艺资料，反映建国以来对曲艺历史，理论研究的重要成果和曲艺改革工作的成就，推动曲艺事业的繁荣发展”，有着极其重要的意义。

我省出土的汉画砖上已有说书艺人的神态描绘了，这是“说话”的最早渊源。唐代已经有说唱故事的“说话”、“转变”等。中唐诗人元稹写道：“翰墨题名尽，光阴听话移”。他还自注道：“……又尝于新昌宅说《一枝花》话，自演至已，犹未毕词也”。北宋时期，“说话”、“鼓子词”、“诸宫调”等曲艺形式流行很广，从艺人员也很多。当时的京都汴京，即现在的开封，“瓦子”、“勾栏”十分繁盛，数目也相当多。南宋作家孟元老对汴京的风土人情十分熟悉，著有《东京梦华录》，对曲艺、戏曲、杂技有很多记载，该书对当时的曲艺情况记述道：汴京有新门瓦子、桑家瓦子、朱家桥瓦子、州西瓦子、保康门瓦子、州北瓦子等等，有的瓦子规模甚大。“瓦子”又称“瓦舍”、“瓦

肆”，就是宋元时期娱乐场所集中的地方，好象现在的娱乐中心。当时汴京“街南桑家瓦子，近北则中瓦，次里瓦。其中大小勾栏五十余座。内中瓦子莲花棚、牡丹棚、里瓦子、夜叉棚、象棚最大，可容千人”。在瓦子、勾栏中除了曲艺说唱之外，还有其他艺术品种和艺术形式，如杂剧、杂技等。这里所说的“勾栏”亦称“构栏”，是宋元时期百戏杂剧的演出场所。据《东京梦华录·京瓦伎艺》中记载，在“勾栏”“瓦子”中还有小唱、嘌唱、讲史、小说、诸宫调、说评话、说三分、五代史等；内里还有一些商业活动，诸如卖药、估衣、饮食铺等。这些瓦子能使群众“终日居此，不觉抵暮”，还“不以风雨寒暑，诸棚看人，日日如是”。唐宋时期，由于手工业、商业比较发展，城市繁荣市民阶级层迫切要求文化娱乐生活，于是所谓“俚俗小唱”流入城市。河南曲种大多数起源于广阔的农村，农民是它主要的观众。它先盛行于农村，然后慢慢渗入城市，走上殿堂。当时城市就如此繁盛，农村更是盛行，可见其规模之大，游艺之盛，可想而知。当时已有了职业的从艺人员和营业性的演出活动场所，这些事实都说明，我省在我国曲艺的发展史上，占着十分重要的历史地位。自北宋以来，曲艺经历代沿革发展，在我省流布的曲种还是很多的。据初步统计，我省的曲种，包括外省流入的和已消亡的，有道情、莲花落、鼓子曲、河南坠子、三弦等三十余种。有些曲种，如河南坠子等已发展为全国性曲种，影响广泛，深受广大人民群众喜爱。由此可见，我省曲种繁多，流传广泛，而且渊远流长。通过编纂《曲艺志》工作，在普查中，还可能发现一些新的曲种。我们对此都要尽可能澄清其历史渊源。旧社会的河南，因经济生活贫困，为了谋生，说书、唱戏人颇多。我省的开封相国寺，郑州的老坟岗，说书场所就约有二十余座，而且，一些大的县城，也有说书的场所。农村中走村串乡的说书艺人就更多了。因此，说我省是“曲艺之乡”是名符其实的。

在建国前，抗日战争和解放战争时期，我省就有一批爱国的曲艺艺人活动在解放区的城乡，编讲了《反扫荡》、《火烧徐家庄》等曲目，有力地鼓舞了群众对敌斗争的热情。

建国后，在党的“百花齐放，百家争鸣”和“推陈出新”的方针指引下，社会主义曲艺事业日益繁荣发展，各级人民政府极为关注，积极引导、扶持，促其发展。省文化局建立戏曲（包括曲艺）改进工作委员会，进行了改人改戏（曲）改制的三改工作。继之，又成立了具有示范作用的曲艺组，后改为省曲艺队（团）；在他们的带动下，我省各地相继建起了新兴的曲艺组、队；还举办了曲艺艺人学习班、培训班；曲艺会演，座谈会等活动。提高了广大曲艺工作者的思想素质和业务水平。在六十年代初，我省文联筹建了中国曲艺工作者协会河南分会，省文化局建立了省曲艺工作委员会，这对促进我省的曲艺创作，曲艺艺术的提高，起着积极的作用。1963年，省文化局在中国曲协的倡议下，召开了全国坠子艺术座谈会，全国各地著名的坠子演员，琴师荟萃一堂，交流技艺，展现了河南坠子的新貌，是建国后河南坠子发展史上重要的一页。这一时期，曲艺专业队伍，从1963年的92个，发展到1965年的132个。省里和一些市、地、县还编印了曲艺作品丛书和理论著作，约计100多种。从以上我省曲艺艺术的历史和现状来看，都是值得我们在《中国曲艺志·河南卷》和各地方卷中大书特书的。我们要对传统的文化艺术继承革新，总结前人的经验，吸取其教训，继往开来，发展社会主义的文化事业，我们不正是这项宏伟事业的实践者吗？我们荣幸地赶上了“盛世修志”，这是历史赋予我们的神圣职责，纂修好《中国曲艺志·河南卷》是我们责无旁贷的任务，这对促进我省曲艺事业的振兴和繁荣，促进社会主义精神文明建设，将起着重要的推动作用。

### 三、关于《中国曲艺志·河南卷》编辑工作应注意的几个问题

《中国曲艺志·河南卷》是《中国曲艺志》的重要组成部分，是以方志体裁记述我省曲艺艺术历史与现状的一部专业志书。要用新观点、新方法，采用大量新材料编写的具有重要历史价值、学术价值和文献价值的‘新志书’。要求它“具有全面性、代表性和科学性”，也就是要做到“思想性、科学性、资料性的有机结合”。这就是编纂《曲艺志》的质量要求。各个“文艺集成·志”卷本，都有自己的质量要求，都要显示出自己卷本的特色，以此区别于其他“集成·志”卷本。我们在去年全省“文化集成·志”编纂工作会议上对各个卷本提出一个质量上的共同要求，这里重述一下，供同志们修《曲艺志》参考。这就是：“①观点要正确，不能出政治性错误；②资料要翔实，不能出事实性错误；③体例要完备，不能有疏漏短缺；④记述要全面，不能记一漏万，或以某一方面而概全貌；⑤要十分注意突出三个特点：第一，时代特点：现在编纂的‘集成·志’书，区别于历史上传统的一切书，展现出新时期的特征；第二，地方特点：……；第三，专业特点：这就是各个‘集成·志’卷本的个性。⑥文风要端正，不能华而不实；⑦文字要通俗，不能半文不白，要尊重史实、客观记述；搜集资料的工作要广泛深入，不能遗漏。在编纂过程中，会发现资料不足的问题，还要搜集补充资料的。要严禁出现政治性和事实性的错误，对于拿不准的政治问题，要及时请示报告；在政治思想上要同党中央保持一致，要按照编纂制度进行，严格按各卷本的审阅和编审、定审手续办理”。因此，我们的编辑工作，首先应坚持以马列主义、毛泽东思想为指导，运用历史唯物主义和辩证唯物主义的方法，贯彻实事求是的原则，坚持党的四项基本原则，以《关于建国以来党的若干历史问题的决议》为准绳，掌握好政治界限。能否把这一重要的指导思想贯串于编纂工作的全过程，决定着将来卷本是否具有“三性”的问题。所以，无论是资料的普查搜集，还是对资料的分析研究，取舍整理，以及卷本框架结构，条目内容的



设立,都要体现这一指导思想,对此决不可标新立异和掉以轻心。

在开展曲艺资料的调查、搜集、整理中,要大量地占有资料,这是搞好卷本工作的前提,决不可召开几次座谈会或凭借现有的少量资料就动手撰写。在框架结构、条目的设立上,必须在充分地调查研究,掌握翔实材料的基础上形成,这样的卷本,才能具有真实性,才能反映出它的地方特色和个性。因此,各个市、地要十分重视开展资料的普查、搜集和整理工作,要充分调动广大人民群众和广大曲艺工作者以及民间曲艺艺人的积极性,把普查、搜集、整理资料工作做好,“巧妇难为无米之炊”,只有掌握大量丰富资料,才能为撰写卷本打下坚实基础。当然翔实资料的获得绝不是轻而易举之事。前面谈到河南一些曲种大多数起源于广大农村,农民就是曲艺的创作者,它的根深植在农村的土壤里。曲艺自唐宋以来几经升降沉浮,盛衰往复,却没有泯灭,表现出它有顽强的艺术生命力,其主要原因在于它植根于丰厚的农村土壤之中。我们要获得翔实的资料,必须吃大苦耐大劳,奔赴到农村访艺问艺。“宝剑锋自磨砺出,梅花香从苦寒来。”唐僧不经八十一难怎能取得真经呢?我们若不经过一番“寒彻骨”的磨砺,怎能获得翔实的资料呢?没有翔实的资料又怎能谈到写出高质量有特色的卷本呢?

编写曲艺专业志书,是一项开创性的工作,是一个新的课题,在历史上没有先例可以借鉴模仿,只有靠我们在编纂过程中不断探索前进。因此,我们要认真学习领会《中国曲艺志》编委会、总编辑部领导和专家的重要讲话及编辑手册,真正吃透精神,弄懂体例,编写出符合总部要求的、高质量的河南地方卷。

#### 四、提高认识,加强领导,建立健全两个班子

任何工作做的成效如何,重视程度如何,往往同领导同志对这个问题的认识深浅、高低有着重要关系。对《中国曲艺志·河

南卷》也是这样。我省的“十大文艺集成·志书”已经全面上马正在紧张地工作，形势令人振奋。今年，《中国民间歌曲集成·河南卷》、《中国戏曲音乐集成·河南卷·豫剧分卷》、《中国民族民间舞蹈集成·河南卷》、《中国戏曲志·河南卷》年底前要向国家交卷，各市、地也已经完成了上述任务，现在还有《中国戏曲音乐集成·河南卷》的部分剧种卷、《中国民族民间器乐曲集成·河南卷》、《中国曲艺音乐集成·河南卷》、《中国曲艺志·河南卷》、《民间文学三套集成》的编纂任务，对这些卷本各市、地的文化主管部门、文联、民委和广大编纂工作人员付出了艰巨的劳动。在此，我代表省“十大文艺集成·志”编纂工作领导小组向同志们表示慰问和感谢。编纂《中国曲艺志》丛书的目的是什么呢？《关于编辑出版〈中国曲艺志〉的通知》里说的十分清楚。这就是“尽可能系统、翔实地记录与整理各地曲艺历史与现状的有科学研究价值的资料，体现建国以来曲艺改革成就与理论研究成果，成为一部比较完善的曲艺文献专著，以便为科学地继承我国丰富的曲艺艺术遗产，繁荣发展社会主义时期的曲艺事业服务。”我们要认真领会这个精神，提高认识，只有认识上去了，才能引起对这项工作的足够重视。南阳地区文化局副局长陶善耕同志说的好：“对‘文艺集成·志书’编纂工作，慢干不如快干，晚干不如早干。”我认为还要加上几句话，意思就更完满些，这就是：上面催着干，领导批评着被动地干，不如积极地主动地去干。各个市、地文化主管部门的领导都要向南阳等先进市、地学习，积极主动地行动起来，首先要做到领导班子、编辑班子、经费三落实。对《曲艺志》的工作，要有总的构想，具体部署，明确分工，责任到人，按步骤、分阶段检查落实。我很清楚，各位局长和我们一样，工作忙、杂、多，大有大的难处，小有小的难处，各有各的难处。但是在百忙中还要抽点时间过问关注一下《曲艺志》的工作，按时完成市、地卷，不要影响省卷按时交卷。

我殷切地希望各市、地文化主管部门的领导和主编同志事先要有周密的构想，不要到后来发现不妥时，再重来，贻误时机。千万要记取“篙师只管信船流，不作前滩水面谋；却被惊湍旋三转，倒将船尾作船头”的教训。

前一段时间，《曲艺志》省卷编辑部的同志到各市、地了解情况，不少市、地的同志要求仿照国家对省卷的办法，以签订《议定书》的方式来保质保量完成编纂任务，经我们反复研究讨论，同意同志们的建议，这次会上，要和各市、地卷签定《议定书》，希望各市、地按《议定书》要求办事，不要使之流于形式，搞花架子。具有下列条件的方可签《议定书》：1.已经组建了两个班子；2.掌握了一定数量的曲艺资料；3.保质保量按时完成任务；4.经费要有保证。这是国家重点科研项目，国家财政部下有专文，各级地方财政部门必须“给予保证。专款专用。”不具备条件，可以在七、八月内签《议定书》，但不能超过八月份。

关于编辑班子的组建问题，由于去年在省“文艺集成·志”编纂工作会议上同时部署了《中国曲艺音乐集成·河南卷》和《中国曲艺志·河南卷》的工作，不少市、地是一套班子搞两个卷。一些有远见的市、地虽然《曲艺音乐集成》先上马，但在普查和搜集资料工作中同时也搜集抢救了《曲艺志》的资料。这样做，有利于节约人力物力财力，避免了一些重复劳动，只要分清交卷时间的先后要求，工作步骤、方法、措施得力，团结协作，不失为一条好的经验。《曲艺音乐集成》和《曲艺志》两个卷是姊妹篇，因此，今天也顺便把《曲艺音乐集成·河南卷》的工作进展情况，市、地卷交卷时间要求等问题简要说一下：《曲艺音乐集成》省卷编辑部班子组建后，先后同大多数市、地建立了工作关系，走访了天津、山东、安徽等地的一些著名坠子演员，在我省一些先行市、地的协助下，目前已收集到照片60多张、录音190小时，文字及曲谱资料50余万字，还编印了《河南曲艺音乐集成资料汇编》

5辑，约40万字。于今年元月份召开了全省第一次编辑工作座谈会，明确了任务和要求，务于今年年底前完成市、地卷。此后，南阳地区、开封市、驻马店地区、周口地区等市、地相继召开了主编会议，特别是南阳、驻马店两地区，进展迅速，这个月底即可完成地区卷初稿，还有不少市、地也认真开展了工作。望这次会议后，各市、地认真研究一下《曲艺志》和《曲艺音乐集成》的工作，作出具体安排，按期完成编纂任务。

为了加速全省《曲艺志》、《曲艺音乐集成》编纂工作的进程省卷的两个编辑班子紧密合作，拟定了合作计划，会议期间由他们和各市、地交换意见。

《曲艺志》省卷编辑部拟定了《编纂工作规划设想》和《关于大力开展曲艺志史资料普查工作的意见》，在这次会议上请同志们认真讨论，提出修改意见，然后付诸实施。

这次会议重点是解决《曲艺志》编辑业务问题，总部负责同志和省卷编辑部的同志还要对编辑方针、体例、原则进行辅导讲解，希望同志们认真讨论研究，贯彻执行，以加快我们编辑工作的步伐。我们都清楚要加快编辑工作的步伐，困难重重，我们要振作精神，迎着困难上。俗话讲：“懦夫把困难当作沉重的包袱，勇士把困难化成前进的阶梯”。我们要发挥主观能动性，有计划、有步骤地战胜困难，夺取《中国曲艺志·河南卷》编纂工作的全胜！

祝同志们身体健康！

祝会议圆满成功！

一九八八年六月九日

# 在《中国曲艺志·河南卷》首次 编纂工作会议上的讲话

《中国曲艺志》总编辑部副主任

蔡 源 莉

各位领导、各位主编：

我和吴文科同志这次到郑州来，一是代表《中国曲艺志》主编罗扬同志和总编辑部对《中国曲艺志·河南卷》全省编辑工作会议的召开表示祝贺，二是来向大家学习。听了两天会，我们收获很大，我们看到了和听到了在省文化厅李国经厅长和省集成领导小组办公室的支持和领导下，曲艺志河南卷的工作得以顺利开展。在不长的时间内取得一定成绩，如南阳地区所属的13个县搞出了南阳地区曲艺志县卷本，虽然不尽完美，但毕竟为省卷的编撰提供了翔实的资料，打下了坚实的基础，应该说这是南阳地区领导和群众两个积极性相结合的成果。这一次来没有准备要谈什么，在座的各位局长和地方卷主编这几年都不同程度地从事过十大文艺集成志书的领导与编撰工作。所以，关于编撰《中国曲艺志》的意义就不再多谈了。今天我只对编纂曲艺志的几个问题谈自己的体会。供同志们参考。

## 一、志书的功能与特点

志书有三大功能，存史、资治、教化。

存史。曲艺是我国古老的民间说唱艺术，是中华民族文化艺术瑰宝之一。它植根于民间，繁衍于民间，和人民群众保持着密切的联系，受到人民群众的欢迎。它有着悠久的历史，产生过许多优秀艺人，创造了许多优秀作品，是组成我们璀璨的民族文化不可缺少的部分。如何把这门艺术的形成、发展与衍变的历史存留下来，以掌握和研究其发展规律，我们说用方志体裁来编纂《中国曲艺志》是最好的办法。

资治。“温故而知新”，曲艺志地方卷把各地曲艺艺术的形成与发展如实地记存下来，研究其历史，能帮助领导者了解过去，知道今天，预测未来。学习成功的经验，记取失败的教训，以使曲艺在每一个新的历史时期能更好地适应群众的需求，弘扬我国传统的文化艺术，发挥其社会作用。

教化，《中国曲艺志》是一部资料性很强，有着重要历史价值和文献价值的志书。它记载了中国的传统文化艺术，能激发和增强民族自豪感，将对今人和后人起着爱国主义教育的作用。

志书的特点是什么？主要有两个，即地域性与记实性。

我国有纂修地方志书的传统，但纂修专门的艺术志书则从未有过。今天，由国家来统一组织编纂《中国戏曲志》和《中国曲艺志》，这两部艺术志书都是采用方志体裁来记述自身艺术的历史和现状的专业志书。“方志乃一方之全史”，它决定了《曲艺志》的地域性。曲艺志地方卷是记一方的曲艺历史的发展状况，它的编纂是以中华人民共和国成立后至1985年12月31日以前的全国行政区划来分卷的。每卷收录的内容也仅限于本省所有与曲艺有关的事、人、物、艺，如果是本省的人，他的艺术功名成就在外省则由外省去记，本省只记其在本省的情况，如曲种重点记述的是本本土生土长的曲种。然后才是长期在本地流传的外来曲种，其它项目的记述亦如此。我们在拟定河南卷的框架结构，撰写条目以及选择立传人物等等，一定切记从全局出发，立足于本省，不



要跨越地域界限，这样才能编写出具有共性，又有河南特点的《中国曲艺志·河南卷》。

“志者记也”。志书侧重记述的是事实，撰稿人不能用自己的观点去记述历史，而是要实事求是地把历史记述下来，是即是非即非。曲艺志河南卷要通过运用可靠的资料，如实地记述，去表明河南曲艺在各方面的发展规律，而不是靠撰稿人发议论去阐明。如对本地曲种起源与形成，记述不能凭推断而是要用翔实的资料来说明，作为志书，记实是很重要的，它要反映一地的全貌。曲艺志河南卷要反映的是河南曲艺艺术历史发展的全貌，因此，在撰写中如综述部分对本省、本地区曲艺艺术起于何时，记载要实，不要虚，要有史料或实物根据，而不能是“估计”、“可能”这种不明确的记述。对于曲艺在每个历史时期的活动也要如实记述，尤其是中华人民共和国成立后，曲艺在历次政治运动中所起的社会作用要不夸张，不褒贬地记述。文化大革命这一段历史要不要写？我看还是要写，怎么写？要运用马克思的历史唯物主义观点实事求是地，不夸张，不缩小，不带任何个人感情色彩来写。可采取宜粗不宜细，宜分不宜合，宜略不宜详的写法，粗到把问题说清楚，细到不损害党的形象。曲艺志地方卷只有做到记实，才能真正反映一个时代，一个地方曲艺历史发展的面貌。

## 二、结合编纂曲艺志，进行一次广泛、深入的搜集资料工作

### 1) 要重视收集和调查研究

搞曲艺志也是一次广泛、全面、深入的资料搜集、整理的过程。建国以来，各地曲艺工作者做了不少抢救遗产的工作，也记录整理了不少资料。在座的不少同志可能还是当年此项工作的参与者，五十年代许多老艺人还健在，留下了一批珍贵的资料，但历经了十年动乱，许多散失殆尽。这是我们编纂曲艺志地方卷的损失，不少资料还要重新去寻找，去搜寻，去调查研究，尽管有

的地方过去曾经去搜集过，但也不可忽略；因为过去的搜集毕竟有一定的局限性。我们要抓住层层发动的机会来一次彻底的普查，做到宁滥勿缺。在普查中切忌两种思想偏颇，一是认为我过去做了不少搜集整理工作，百分之七十的资料都在我们肚子里装着，完全够写了；一是对诸说纷纭的问题过早或主观地地下结论，这都是碍于地方卷编纂质量的问题。

## 2) 资料的管理

《中国曲艺志》是由国家和地方政府进行投资搞的国家级科研项目。那么我们搜集来的资料都应是为本省卷的编纂服务的，因此要妥善管理，对于资料的使用要有全局观点，不宜将搜集来的资料据为己有。再者，为确保本省卷的质量和权威性，对于新发现的珍贵资料在省卷未成书之前，应注意其所使用的范围。

## 3) 资料汇编

资料汇编是一项很重要的工作，它是把收集来的原始资料保存起来，有什么收什么，不对这些资料进行说明或评论，只是把收集来的资料收集起来汇编成册，这也是对收集者劳动的重视，也是收集者的科研成果。曲艺志河南卷编辑部把印刷资料汇编列入工作计划，并对市、地有所要求，这个办法很好。

# 三、关于人物的立传与入志

## 1) 生不立传

这是参照我们国家编纂地方卷所确定的原则。这个原则是科学的。曲艺志地方卷的立传人物都离不开其艺术经历和成就，在世人物尽管他现在已取得很大成绩，甚至作出贡献，但人在世，他的艺术还会向前发展，如果立了传就会出现过早下结论，这是不妥的。有人可能要提出在《大百科戏曲曲艺卷》等工具书就有给在世的艺术家开条目。我们说志书与词书或百科全书在性质上是不同的，辞书、百科全书是属于知识性的工具书，而志书是由国

家组织编纂的史书，它具有一定的权威性。“因此，字典、辞书、大百科这些条目多，特别是涉及到人的条目宽，而志书就比较严，志书是一种记功或记罪的东西，予以褒贬，所以志书的人物传一类条目，我们的理解就是‘树碑立传’的‘传’，这个人一经在志书上立了传，实际上就是树了一块碑了，它企图做到盖棺论定。因此，立传这个问题在志书中很重要，不能把辞书上或百科全书上因为有生者，或是为生者立了传，就来和志书比。”（引自张庚在《中国戏曲志》编纂工作会议上的报告）再者，如若生可立传就会带来许多人事间的纠纷，对立传人物的异议等等给编纂工作带来许多困难，积历史之经验，生不立传是我们在编纂曲艺志中所应遵循的原则。但，生不立传不等于已故者都能立传，立传人物是有标准原则的。

## 2）以艺带人，以事带人，全面记述。

我们定了生不立传的原则，有人担心本省有许多对曲艺艺术的发展做出成绩并有贡献的在世的艺术家、理论家等会因此被埋没，失去本省卷的光彩。这一点请大家放心，生不立传不等于有贡献的艺术家、理论家不能上书入志。这些艺术家不能在传记中列入，但可以采取以艺带人，以事带人的方法，在所开列条目中记叙。比如某人的说唱对某曲种的形成和发展起了推动作用，那么就可以在曲种条目中把某人带出；再如某个曲目是某人艺术流派的代表作，那么就可以在此曲目条中将某人带出。也就是说，某人在哪一方面作出了成绩，对曲艺艺术的发展作了贡献，就在哪一方面给他记上一笔，如果在好几方面都作出成绩就在各个不同条目中把他的名字和事迹记叙下来。总之，全面地记述，实事求是地记述，这样做可以避免非议。因此说，生不立传不等于生者不能上书入志。

## 3）传从那里

按传统志书的立传，一般讲是传从闾里（即传从籍贯）。但

由于历史上曲艺艺人流动性很大，有不少艺人学艺在家乡，成名在外省。鉴于此，我们认为还是传从其主要从艺地区为宜。比如某河南籍艺人，他唱的是河南的曲种，但主要从艺在外省，并在外省形成了自己独特的演唱风格流派，这个传怎么立？还是由主要从艺地区去立，去记述他的艺术成就。因为一个艺术家的成名及其艺术流派的形成是与其从艺的社会环境条件有着密切的关系的。我们可以记他在河南从艺的那段历史，采取立主传和立片断传的方法，这样既可翔实地反映出立传人物的艺术造诣，又可全面地反映出其艺术经历。

#### 四、有关音乐与配图问题

##### 1) 音乐

音乐是曲艺志志略部类里的一个分类。怎么开条，在体例中有说明。关于它的记谱是采用我们国家几十年来音乐出版社统一沿用的简谱记谱法。条目中引用的谱例可从曲艺音乐集成所记录的唱段中选取，谱例的书写请严格按照下发的《中国曲艺志音乐谱例书写规范》书写。

##### 2) 配图

《中国曲艺志》地方卷要求图文并茂，每一卷都配有彩色插图，无论是彩照或随文配图的照片都要求美观、清晰，达到出版印刷质量。如何配图请参照《中国曲艺志》配图要求。希望配图工作能与编写工作同步，同时完成。初审时虽不要求初审稿中配上图，但要求在条目中注明配图与否及画面简介，以便审稿人对配图进行审议。河南省有较好的条件，希望在配图工作上能总结出经验来。

# 《中国曲艺志·河南卷》编辑

## 工作的几点设想

——在《中国曲艺志·河南卷》首次编辑  
工作会议上的讲话

《中国曲艺志·河南卷》主编 张凌怡

在省十大文艺集成志领导小组的关怀下，《中国曲艺志·河南卷》编辑部于1987年下半年建立，同年11月在长沙会议上与国家艺术科学规划领导小组和《中国曲艺志》总部签订了《国家社科重点研究项目议定书》，要求《中国曲艺志·河南卷》的全部编纂任务于1991年按质按量完成。根据《中国曲艺志》的总体要求，结合我省的实际情况，现提出《中国曲艺志·河南卷》编辑工作的几点设想，在这里与大家商讨，恳请与会同志们给予批评指正。

### 一、任务与要求

《中国曲艺志·河南卷》是《中国曲艺志》大型丛书的一个组成部分，也是河南第一部曲艺文献专著。这是一项开创性的科研工作，无先例可循，因而，任务是繁重的、艰巨的，但也是光荣的。

我们的任务是，以马列主义、毛泽东思想为指导，以市地卷

为基础，省、市、（地）、县同步进行全面深入的资料普查和收集整理，严格按照《中国曲艺志》的编辑方针、方案和地方卷体例的要求，结合我省的实际情况，实事求是地记述我省曲艺发展的历史和新中国建立后所取得的巨大成就及其经验和教训。从而历史地、真实地、生动地反映河南曲艺发展的脉络、规律以及继承改革、理论研究、艺术实践等方面的新成就、新水平和新的历史时期所遇到的值得研究和思考的新问题。使《中国曲艺志·河南卷》真正成为资料翔实、记述完善、层次清楚、脉络分明、逻辑严谨、图文并茂的并具有科学性、知识性、资料性和权威性的一部曲艺文献。

与此同时，我们还将通过编印《河南曲艺志史资料汇编》、拍摄《河南曲艺志录相资料汇集》（包括照片）和辑录《河南曲艺音乐选粹》的工作，把我省文字的、音像的曲艺艺术资料完整地建立起来。它不仅可以直接地为我们编纂《中国曲艺志·河南卷》发挥重要作用，而且，也将为今后撰写我省的曲艺史、曲种史及各类曲艺专著和研究工作提供十分丰富、翔实的依据。这是一笔极为珍贵的艺术财富，是千秋大业，也是一项义不容辞地具有抢救性的紧迫任务。

为了不失时机地，高质量的完成《中国曲艺志·河南卷》这项对社会主义精神文明建设和我省曲艺事业的振兴发展具有重大现实意义和深远历史意义的工作，我们提出如下几点要求：

1. 明确我省编纂工作的整体性。《中国曲艺志·河南卷》是我们省、市（地）、县三级编纂人员的共同任务，它的完成，也必须充分调动和发挥全省所有参加这一工作同志们的主动性和积极性。将来我们向国家交出的省卷卷本，也就是我们大家共同努力、辛勤工作的结果。因而，它的成败得失、好坏优劣与我们参加此项工作的每个同志都有直接的、密切的关系。因此，我们每个同志都应有一种全局观念和整体意识。不仅是县卷对市（地）



卷，市（地）卷对省卷，就是县卷与县卷之间，市（地）卷与市（地）卷之间，也都有一种相互照应，相互支持，共同前进的友好气氛。我们是一家人。这不是那一个人硬性这样规定的，这是我们的任务本身所要求的。因而，我们必须胸有全局，顾及整体。如果说还有区别的话只是时间要求、范围要求和层次要求的不同而已。如，开展这一工作时，首先是自上而下的动员、发动，而后又是自下而上的逐步完成，先县卷，后市（地）卷，最终完成我们共同的结晶《中国曲艺志·河南卷》。因而，我们这项任务的终止期，是以国家正式验收合格我们的省卷之日为期限。不管你们的县卷完成了也好，市（地）卷完成了也罢，只要省卷没被国家正式验收通过，我们的任务就不能算最后结束。各市（地）、各县（市）的编辑机构就不能撤，工作也就不能断。省卷编辑部在这一问题上更要主动，要作到上下一体，左右照顾，协调工作，共同完成，这就是我们的整体性。

2. 把好质量关。从中央到地方，全国上下动员修志。就以我们这部曲艺志河南卷来说，一个县按三人计，就是351人，一个市（地）按5人算，是85人。不算省卷也不算区、乡以及间接参加和被我们访问、调查的人，就已经是四百余人，还有财力、物力、时间、精力，等等，这要付出多少大的代价啊！我们花这么大的代价，就是要高质量的拿出我们的卷本来。如果我们不考虑质量，无论是县卷还是市（地）卷，要让我们的笔杆子去写，二十万字的卷本只要三个月就可以了，不要质量只要数量的话，是比较容易的。但是，这样干且不说合不合乎国家的要求，这能对得起全省人民吗？我们的志书是要留传后世的，这样不负责任，粗制滥造，突击完成的卷本能对得起我们子孙后代吗？为此，我们说只赶时间，只图数量，不管质量是我们的最大失职。时间是要争取的，但质量在任何时候都应该放在首位。我们要求在我们曲艺志的编纂工作中，一定要树立认真负责、一丝不苟、踏踏实实

实，严把质量关的好作风。《中国曲艺志》（包括我们河南卷）的重要意义和多种作用，不少领导同志都反复讲过了，这是非常必要的，这对于促使各级领导的重视，动员各方面的支持以及提高我们编纂人员的思想认识，都起到了很大的作用。曲艺志是最后上马的一部志书，不能因为前边的同志都已讲过了，我们就不讲了。不，我们不仅要讲，而且更要讲我们的特殊性。如：曲艺历来不被重视，记载很少，搜集资料的任务大；曲艺艺人不像剧团那样集中，非常分散零散，访问的困难大，曲艺理论研究、曲艺文物等方面，有不少是冷门、空白。所以，我们的困难更大，更需要重视和支持。尤其长期以来自然形成的“重戏轻曲”的不正常状态，这种重与轻，我们绝不是要求要绝对的平均，而是指的观念方面的。有的人一提起曲艺就摇头，能办的事也推三阻四，这就不够正常。为此，我们更需要大讲特讲编纂曲艺志的重要意义，也可以说，我们今天干的是开天辟地以来没有人干过的事，从此，填补了我国有史以来没有曲艺志书的空白。不管你是那个县也好，或是那个市（地）也好，这难道不是一件大事、要事吗？我想，只要我们把这些重要意义和多种作用讲深讲透，领导和各方面一定会重视支持我们的。不过，编纂曲艺志的重要意义和多种作用决不单单是为了对外宣传和制造舆论，更重要的是要体现我们编纂的曲艺志书中。这一点特别重要，我们要求要把好质量关的主要意图，也就在这里。如它的学术性，重要的历史价值和文献价值；再如它的文化传统教育作用，爱国主义的教育作用，曲艺教科书的作用，以及指导实践、振兴曲艺，为现实服务的资治作用，等等，这都要通过我们编纂的曲艺志书体现出来，这也是我们曲艺志书的质量所在。切记，我们的曲艺志书，需要资料性，但决不仅仅是资料的罗列，或资料的堆砌，而是一部融科学性、知识性、资料性和权威性于一身的艺术科研专著。从搜集资料，调查研究始，就应该清醒地认识到这一点，把好质量关，是完成

我们曲艺志卷本的关键，为此，希望能引起我们的高度重视。

3. “礼失而求诸野”，拜四方。由于历史的偏见，自古以来，曲艺的理论著作和科研成果是寥若晨星，所谓的正统文人更不屑于此。如说书一艺，很早就有了，北宋时代就很兴盛了，可谓历代递继，至今不衰。它不但具有中国气派，独特的民族风格，而且，是我国戏曲的先河，对我国文学的影响也是巨大的和深远的，然而，在长期封建社会里，统治阶级和一带些有偏见的文人们却鄙视它，把它视为“雕虫末艺”、“鄙词俚说”，如鲁迅先生所说：“此类文字……，时亦近于俳谐，故论者每訾其卑下。”所以说书一艺长期处于“里耳（民众）欢迎儒者或论者摒弃的状态。”当然，也就很少有人去记载它、研究它了。不过，也有一些不带偏见的学者，专家撰著了一些曲艺理论研究著作，如《俗文学史》的作者郑振铎先生，《说书史话》的作者陈汝衡，《话本与古戏》、《弹词叙录》的作者谭正璧，《大鼓研究》的作者赵景深，《话本概论》的作者胡士莹，《河南坠子书》、《鼓子曲言》的作者张长弓等，他们大都是专家、教授。此外，象《东京梦华录》、《梦粱录》、《两湖老人繁胜录》、《武林旧事》、《江湖丛谈》等著述，也给我们提供了极为珍贵而又翔实的资料，就是这些也是凤毛麟角少得可怜。建国后，虽然在这方面我们也给予了应有的提倡和号召，也出现了一些著作和成果，但终没有象对待曲艺创作和曲艺演出那样去重视，所以，曲艺理论研究工作仍然是极为薄弱的。当然，粉碎“四人帮”之后，三中全会以来这方面的工作有了较前的改善，我们党中央的领导同志陈云对上海评弹的评论也发表了，我们的美学大师王朝闻先生也连续发表了一些曲艺评论，再如南开大学的教授薛宝琨、湖北省曲协副主席蒋敬生、江苏省艺研所副所长张棟华、上海音乐学院的连波、天津市艺研副所长李梓钰等，都发表出版了一些曲艺理论著作。（这里所说的仅是我个人所知道的），我省专门从事曲艺理论研

究的更少，但，也发表和出版了一些曲艺著作和专著，如马紫晨、王元伦、丁心秀、李长溪、李蔚、周俊全、章沛霖、任骋、王致安、刘乔锡、殷晓暉、陈谷、阎天民、高连钦、李存让等人，都发表了作品（这也是我个人所知道的）。我们编纂的曲艺志书是学术性很强的一项重大科研项目，为此，在我们编纂过程中，不仅要重视对曲艺艺人、演员、作家、伴奏员等方面的调查研究，同时，也要重视对曲艺理论研究家、曲艺组织工作者们的调查研究。曲艺的珍贵遗产丢失的太多了，《左传》上曾引用孔子的一句话“礼失而求诸野”，意思是说，“礼”（指治国之道）失了，可到群众里面去求。我借来用在我们编纂志书上，我们不仅要求教于我们的曲艺界，也要向曲艺界之外的专家、学者、教授们以及听书的群众们去求教，我们要有拜四方的精神，主动登门求教，我想，总会有收获的。再如，曲艺文物是冷门中的冷门，这方面如有突破就是重要的资料，我们要加强这方面的工作，要与文物部门结合起来进行。不是没有成果，而是这方面的工作几乎就没有开展。为此，我们要接受我们过去曲艺工作中不够重视知识和知识分子的教训，加强编纂工作中的学术探讨和理论研究的工作，我们编印的《河南曲艺志史资料汇编》就是大家的阵地，从而，把我们的编纂工作真正作为一项科研工作来完成。将来我们不仅出了成果，而且，也出了人材，有了曲艺的理论研究队伍。

## 二、工作步骤与方法

根据《中国曲艺志·河南卷》编纂工作的需要，我们准备分以下几个步骤进行：

1. 学习与发动。自去年建立了省卷编辑部之后，我们即向各市（地）文化局或志书编辑机构寄发了“关于编辑出版《中国曲艺志》的通知”、“《中国曲艺志》编辑出版计划（草案）”和“《中国曲艺志》地方卷体例（草案）”等文件，并用简报形式

转发了南阳地区召开各县（市）曲艺志、曲艺音乐集成主编会议情况的报导，省卷编辑部的同志还到各市（地）文化局了解了有关曲艺志编纂工作的开展情况等，这些都可以算作发动阶段。但更重要的发动是依靠学习中央和《中国曲艺志》总部所发的文件和有关领导讲话的精神，这对于我们深入领会编纂曲艺志的重要意义和多种作用，争取领导重视各方面的支持是个关键，为此，我们的学习要认真真地抓，踏踏实实地学。如地方卷体例，不仅现在要学，随着编纂工作的深入开展，每个阶段每个步骤都要学，当然，万事开头难，我们现在所讲的学习发动，首先是我们的开始阶段。目前，曲艺志编纂工作全省大致存在着三种情况：一种是既建立了编辑机构又开展了工作，如南阳地区，今年四月他们的曲艺志县（市）卷评稿会已开过了，咱们这次会也作了展出。他们闻风而动，雷厉风行，从去年省十大集成（志）第一次编纂工作会议结束后，就立即上马，他们抓得快，抓得好，效果较为显著，特请他们在咱们这次会上介绍经验，这里就不多说了，还有驻马店地区、周口地区等，都开展了工作，第二种情况是建立了机构，作了一定的筹备，即将开展工作，如开封市、平顶山市、新乡市、信阳地区、漯河市、鹤壁市等。还有一种情况是既没有建立机构，也就无所谓开展工作。我们了解的不全面，不深入，而且，这已经是去年的情况了。现在肯定都有了变化。总之，学习发动是我们的开始阶段，虽有一定的困难，但也不易拖的时间太长。何况，我们所肩负的任务都很重，如，郑、汴、洛三市怕要比其他市（地）的任务更重一些。郑州是省会所在地，省直的曲艺部分理应归入郑州市卷，因其属郑州市，这一点是否应该这样，是需要商讨的；开封市是北宋的京都，又是建国初期的省会所在地，解放前也是国民党时期的河南省所在地；洛阳是九朝帝都。因而，无论在搜集资料和调查研究以及撰写卷本方面，都是任务比较重大的，所以，就希望比其他市（地）有更快的速度。

我们这次会议所发的文件比较齐全，希望会后能及时组织学习，我们即将组织全省范围内的资料普查工作，前一段学习发动不够的市（地），也可以结合动员开展资料普查的工作，补上这一课。

2. 挖掘与搜集：我们编纂的志书，虽入史学范畴，但不尽同于史，更不同于论。它不是以理服人，也不能随意发表议论和运用逻辑推断，它只能是“以事明理”，寓是非褒贬于记述之中。因而，资料就是志书的命脉和基础，没有资料我们将寸步难行。所以，我们必须重视资料挖掘与搜集。为什么说“挖掘”与搜集呢？前边已经说过，曲艺一向受鄙视，绝少现成的记载，因此，我们除了搜集，更要对那些没有进行过挖掘的，同时也能够挖掘到的资料组织挖掘。当然，这要费大力气的。可以说，有些资料现在组织挖掘还可能挖出来，如再迟误下去，就很难了。所以，这不仅对我们编纂志书大大的有益，而且，我们不再留下遗憾，对不起我们的后代了，我们尽到了我们应有的责任了。因此，资料的普查、搜集和挖掘是我们编纂工作的关键，我们必须下大功夫作好这一工作。这里有以下几个具体想法：

（1）广征博采，宁滥勿缺，多多益善。在挖掘与搜集的开始，我们要全面，要放宽，俗话说：拾到篮里都是菜。要广泛发动社会力量，促使大家主动地关心我们。一定要把档案馆、图书馆、博物馆、文化局、文化馆、展览馆、文联、曲协等单位的藏书、文献资料，有关资料全部查清，有用处的就复制、摘录建卡。有些艺人家里放有旧唱本、老照片，甚至老书折，都可以征集。据湖北卷的同志们介绍，他们省有些艺人曾把一些珍贵的藏本埋入地下，这是文革中怕获罪而干的。还有的艺人把自己的抄本用油纸包好，糊上泥巴砌入墙中，因而得以保存下来。他们叫这些资料为“出土文物”。还有些文化单位从打扫卫生的死角处，发现了一堆珍贵的曲艺资料。所以，我们希望我省迅速来一个广泛而又深入地发动，开展曲艺资料的全面普查，来一个翻箱倒柜，挖地三

尺。各市（地）在开展这一工作中的经验和方法，尽快地用简报的形式报告省卷编辑部，然后我们再汇集起来发向各市（地）相互交流，相互促进，把曲艺资料的普查工作一定搞好，搞扎实。省卷编辑部为了推动这一工作，特印制了一个“河南曲艺艺术工作者（艺人）调查表”，这是征求了不少同志的意见而制成的。大家都清楚，曲艺的大部分资料都保存在艺人身上，尤其是名老艺人，有的即是唱、奏不怎么样，但，他们见的多，知道的多，见多识广，这就可以为我们提供更多的资料和线索，所以，我们就印制了这一种表。这并不是说别的方面就不重要，就不调查了，如曲艺作家、曲艺组织工作者，甚至菜馆里的掌柜，书场里的经理等，一是因为这方面的人士终是少数，再是如果都在一个调查表内出现就太复杂了。为此，我们要求进行这一工作时，要考虑全面性，该填表的要认真填好，一定都要回收回来；调查表之外的也要同时进行认真的调查和访问，不能顾此失彼，当然，也可以有先后。这个调查表我们希望能引起重视，我们的要求是不论在组织和不在组织的，不论职业和半职业的，不论现在还进行演唱或已经歇业（包括改行的），凡有三年艺令的曲艺演员、艺人、伴奏员统统都填表，此外，已经故世的曲艺演员、艺人、伴奏员也要想尽一切办法进行填表，如访问他们的家属、亲友、师兄弟、师姊妹以及老书迷、书友等。当然，对这一部分人的调查表不能求全，了解到什么就填什么。不过，对已故艺人的调查非常重要的，尤其是已故世的名老艺人，现在还有可能找到知情人，如再过些时候，甚至连这些知情人也找不到了，我们就又要损失一部分。为此，我们决不能怕费事、麻烦就不去进行。我们一定要本着认真负责的态度进行这一工作。经请示省文艺集成（志）领导小组同意，对此项工作我们要单独进行评奖。有关调查表的具体解释和评奖方法，我们另外安排专门时间向大家讲解，并进行商讨。总之，在挖掘搜集的开始时，我们希望能尽可能地作到全面，

范围是：文献资料、文字资料、形象资料、音响资料、实物资料、口碑资料等，这其中也包括了我們编印的《河南曲艺志史资料汇编》，要拍摄的《河南曲艺志录相资料汇集》以及辑录的《河南曲艺音乐选粹》三套资料。《汇编》需要大家踊跃投稿；录相资料的拍摄更需要各市(地)的积极合作和支持。现已拍了第一辑，南阳大调曲、三弦书，我们将一辑一辑的拍摄下去。此项工作需要有个计划，按计划进行。曲艺音乐资料主要依靠曲艺音乐集成方面的同志，我们是姊妹篇，一定要很好协作配合。总之，挖掘搜集的第一步，就是首先作到全面性，从资料角度可能地作到纵不断线，横不缺项的要求。

(2)发现线索，跟踪追击。在全面挖掘搜集资料时，不能忽视线索的发现和跟踪追击的方法，有些珍贵资料和突破性的资料往往是这样而得来的。如开封市的王伦元同志对河南坠子创始人乔治山的调查，就作出了有益的贡献。他那锲而不舍、坚韧不拔的精神很值得学习，我们专门请他到会讲讲他的体会。实际上这是搞研究者经常使用的方法，如对“坠子皇后”乔清秀出生地的调查，开始就从大名县文化馆的一封来信中提供的线索，后又到河北魏县找到了乔清秀的亲妹妹乔秀娇，再后又到内黄县的店集村请了九十、八十、七十岁的几位老人座谈回忆，直到把乔清秀出生时的宅院都拍了照片，这才把乔清秀的出生地弄了个清楚。还有些线索是偶然发现的，如，我省宝丰马街大型书会，就是与艺人的一次谈话中得知的，所以，要动员我们参加普查的同志与艺人交朋友，就是填写调查表时，有些项目也不能单纯采取问答式，要多用闲谈、聊家常的方式，发现线索，顺藤摸瓜，一追到底，就可能获得更多的资料。湖北卷的同志从一条艺人谚语中发现了评书与大鼓的血缘关系，循此线索访查，进一步弄清了湖北评书的流派、发展与形成期，这一经验很值得我们借鉴。

(3)严格筛选去伪存真。我们编纂志书的基础是资料，志书



本身也要体现资料性，因而，当我们占有大量的资料后，就必须对资料进行认真分析、严格筛选、去伪存真的工作。筛选是要选出优秀的，有代表性的，有历史价值、科研价值和学术价值的资料；去伪存真就是要来一番辨别。这里我引一段曲艺志湖北卷副主编谢学秦同志的话，他说：曲艺志的“修志人员必须熟悉曲艺界的情况，方能于浩瀚的资料中发现问题，辨别真伪。对旧志、旧报章杂志上的记载，即可信，又不可全信；对艺人口述，也应是孤证不信。这其中情况比较复杂，即使近年来报刊上所记载的有关曲艺资料，其中也不乏道听途说之事，甚至有些是打胡乱说。至于艺人不实事求是的陈述，更是屡见不鲜，如某县送来的材料，县文化局写信说是经过多次调查、多次座谈，情况属实的，并盖公章证明。因我们对该艺人略有了解，故能发现其中重大情节严重失真，经查证，纯属子虚乌有。象以上所说，的确需要引起我们的重视，决不能把伪证、失真的东西混入到我们的卷本中，如果这样，就是严重的失职。我们记述的是真有其事的历史，来不得半点虚假，不然，就成了伪造历史，这对后世是一种犯罪。所以，真实性是极其重要的。有的同志为省事，简单召开一二次座谈，找那么几个人谈谈，似是而非，真假参半，就写成了卷本，这是极其不严肃的，不负责任的，我们一定要以此为鉴戒，高度注重资料的严肃性和真实性。以上谈的就是在挖掘与搜集资料这一阶段和步骤中需要注意的几点。

3. 培训与研讨。纂修曲艺志并不比其他志书的任务轻，甚至难度更大。因而，这就更需要有一支热爱曲艺工作并对曲艺艺术有一定研究的同时又熟悉编辑业务的编纂队伍。要求可以这样去要求，但事实上往往达不到。为此，我们在提倡刻苦自学、边学边干的同时，准备采取集中的办法进行培训。今年省卷有这样的计划，恰巧《中国曲艺志》总部也想在今年举办培训班，经过与我省十大集成（志）领导小组协商，初步定于今年八月初在我省

举办全国性的曲艺志编辑人员培训班。我们是近水楼台先得月，省卷和市（地）卷编辑人员的培训同步进行，师资是全国水平，我们一定要把这件事办好。到时，省卷人员全部出动，在那个市（地）办哪个市（地）也要全力帮助。与此同时，我们还要逐步开展一些探讨研究性的工作，如，我省主要曲种的探源问题；有争议的问题；甚至可以从我省曲艺发展的轨迹；我省曲艺的兴衰联系到当前曲艺如何进行改革的问题来进行探讨和研究，这就更能显示志书的现实作用与资治作用了。我们非常重视突破性的资料，如，我省主要曲种渊源方面的突破；我省曲艺史方面的突破等，凡有这方面的贡献者，我们一定给予重奖。不过，要获得这方面的收获也非易事，为此，就需要我们重视这一工作的开展，把编纂曲艺志真正作为一项科研工作来进行，这也是提高我们编纂工作水平的重要一步。

4. 初稿与修改。在以上几个阶段和步骤的基础上，首先要完成的是作为资料基础的县（市）卷。我们考虑，对待县（市）卷的问题应有个一致的意见。据了解有些市（地）不准备搞县（市）卷，是否可以呢？当然可以。不过，在发挥县（市）的积极性方面会受影响的；还有些市（地）准备把县（市）卷称为资料卷，是否可以呢？也是可以的。但从有些地区的反映看，使搞县（市）卷的同志们不平。鉴于此，更重要的是不管省卷也好，市（地）卷也罢，都需要依靠县（市）卷的同志们作好资料工作。为此，我们建议效仿南阳地区的作法，统称××县（市）曲艺志，这就不会有其他枝节了。但，我们应十分明确，县（市）卷的主要任务是提供全面、丰富、翔实的资料为己任的，这一方面一定要发挥他们的积极性和主动性。在县（市）卷的基础上，就可以按照曲艺志总部下达的编辑方针、方案和体例要求，撰写市（地）的初稿。我们再次明确，市（地）卷是省卷的基础，市（地）卷本的质量与省卷本的质量有直接关系。为此，我们也将按照国家对

省卷的验收程序来验收各市(地)卷。为此,市(地)卷的初稿编出后,要分别召开各种座谈会、讨论会,广泛征求意见,进行回忆查找,研究分析,然后通知省卷,省卷组成专家组进行验收。凡未通过验收的,继续修订,直到通过为止。关于市(地)卷的名称问题,我们与省《戏曲志》统一起来,统称为××市(地)曲艺志,使其成为反映当地曲艺历史与现状的独立卷本,这也是符合志书性质的。市(地)卷的字数我们初步意见平均为20万~25万字。印刷问题,我们希望申请内部书号,统一规格,铅印成册。

在省、市(地)、县同步进行资料搜集的基础上,在县(市)卷基本完成的情况下,省卷出框架条目稿,反复征求意见后,在市(地)卷先后完成的基础上,省卷合拢、撰写,拿出省卷卷本的初稿,再反复征求意见修改后的经省编委会讨论、审议,再经领导小组和主编三审定稿后,请《中国曲艺志》总编委会审订。

#### 5.《中国曲艺志·河南卷》编纂工作的时间初步安排:

第一阶段,1985年元月至5月,为学习文件、组织发动阶段。这一阶段已经过去,没有进行的市(地)要设法补上。

第二阶段,1988年6月至1989年6月,自咱们召开这次编辑工作会后的整整一年,为挖掘搜集资料阶段。在这一阶段内,首先要完成调查表的工作,1988年10月底以前,回收的调查表全部整理好,按要求交回省卷编辑部。过期者,不予参加评奖。再是,县(市)卷最迟不得超过1989年6月底完成,其中包括修改、完善的工作。

第三阶段,1989年7月至12月,各市(地)卷必须完成初稿;省卷拿出框架条目稿进行征求意见。

第四阶段,1990年元月至6月,各市(地)卷分别验收完毕,1990年7月至1991年6月,各市(地)卷全部完成印刷。与此同时,省卷合拢,撰写出初稿。

第五阶段，1991年7月至12月，省卷编委会审议省卷初稿，提出意见，反复修改，省领导小组和主编审稿、定稿。邀请《中国曲艺志》总编委会审议。

### 三、组织与机构

省卷的组织机构完全按照《中国曲艺志》组织机构的设置意见执行，设主编一人，副主编若干人，委员若干人；设地方卷编辑部主人一人，副主任若干人，编辑若干人，编务若干人。至于设不设顾问，待请示总部和省领导小组再定。市（地）卷的组织机构据我们初步了解多数是将曲艺志、曲艺音乐集成设置在一个办公室或领导小组内，由市（地）文化局主管集成志书的局长兼任主任或组长，下设曲艺志主编，曲艺音乐集成主编。这倒符合中央通知的曲艺志和曲艺音乐集成姊妹篇的精神。我们考虑，对市（地）卷的组织机构不作统一规定，为能发挥各市（地）的积极性和优长为是。但，各市（地）曲艺志的编辑力量（不包括兼职）最好不要少于5人。县（市）卷的组织机构也不作统一规定，不过，考虑到他们工作任务之重，工作量之大，还要深入到区、乡村进行普查的实际情况，编辑力量也应有相当的数量。

总之，据我们初步了解，全省各市（地）文化主管部门的领导对编纂曲艺志的工作还是非常重视的，而且，有的市（地）已经拿出了成果，有的市（地）正在积极进行。各市（地）的有关部门也是积极支持的，总的形势是良好的。但，也不是没有困难，这方面的问题我们的厅长都讲了，领导小组的同志也讲了。我就不多说了。我们要看到给国家签订议定书的时间一共是四年，已经过去半年了。到时，总编委会是按时来审稿的。为了我们向国家负责，高质量的完成这项重大科研项目，我们也请各市（地）卷与省卷和省领导小组鉴定议定书，咱们把市地卷的质量要求、经费预算和完成时间用议定书的形式固定下来。我们省卷一定按

照议定书的要求向国家交卷，也希望各市（地）卷也按照议定书的要求完成这项光荣的任务。以上便是省卷的一些很粗略的设想，一定有不少谬误与遗漏不妥之处，恳请大家多多批评指正。

谢谢。

1988年5月26日

## 加强领导提高认识保证曲艺志 编纂工作的顺利完成

李国经

同志们：

今天，召开全省《曲艺志》的资料搜集艺人调查工作的授奖和主编工作会议，我代表省文化厅、省文艺集成（志）编纂工作领导小组向这次获奖的单位和个人表示热烈的祝贺，向参加《中国曲艺志·河南卷》资料搜集艺人调查工作的所有同志表示亲切的慰问。预祝他们在新的一年里，在曲艺志编纂工作中取得更好的成绩！

十大文艺集成志书编纂工作，意义十分重大，各级领导把它作为重要的工作来抓。1988年10月23日，由全国艺术科学规划领导小组召开的全国文艺集成志书工作首届表彰会议在人民大会堂隆重举行。中共中央书记处书记芮杏文，全国政协副主席，国家民委主任司马义·艾买提，中宣部副部长李彦，文化部副部长英若诚，全国文联党组书记吴祖强，全国艺术科学规划领导小组组

长周巍峙，副组长张庚、李希凡，十部文艺集成志书的主编、中国艺术研究院、国家民委、国家科委、台联等领导同志参加了开幕式。这次会是十部文艺集成志书编纂工作的一个新的里程碑，也是我国文化艺术生活中的一件大喜事。为此，在国家紧缩财政开支的情况下，文化部压缩了原计划在1988年召开的四分之三的会议，却保留了这次大会，并拨出了会议所需的经费。由此可以看出中央是如何地重视和支持十部文艺集成编纂志书的工作的。

我省在省文艺集成(志)编纂工作领导小组和全省各级文化主管部门以及有关部门的领导支持下，在全省广大编纂工作人员的努力下，我省十部文艺集成志书的编纂工作的进展情况也是非常喜人的。《中国戏曲音乐集成·河南卷》在全国表彰会上获先进集体奖，除《中国曲艺音乐集成·河南卷》、《中国曲艺志·河南卷》因起步晚而不参加此次全国评奖外，我省其他八种文艺集成获先进工作者6名，荣誉奖7名，纪念奖179名。这是很值得庆贺的。去年十二月，《中国戏曲志》总编辑部在我省南阳评审了《中国戏曲志·河南卷》的初稿，评价也是不错的。《中国曲艺音乐集成·河南卷》前不久也在新乡召开了豫北编辑会议，进行了省卷框架方案的讨论，各级领导的重视，保证《曲艺志》的资料搜集和艺人调查工作的顺利开展。

《中国曲艺志》是十部集成志书中的最后一部，我省在1987年11月长沙会议上与中央签了《议定书》。但真正在全省铺开这一工作是在1988年6月召开“《中国曲艺志·河南卷》首次编纂工作会议”之后，至今也不过七、八个月的时间。就我所知，全省曲艺志编纂工作的进展情况也是非常喜人的。这里归纳起来有以下几点：

1. 组建编辑机构和领导班子。全省各市、地、县注意选拔懂业务，又愿为曲艺志工作献身的同志，建立了曲艺志的编辑机构与领导班子，这使我省三级编纂曲艺志的工作有了可靠的组织保

证。

2.继省卷编辑部首次编纂工作会议之后,大多数市、地文化局也都先后召开了曲艺志的编纂工作会议,部署了曲艺志的工作。如:商丘地区、新乡市、周口地区、驻马店地区、平顶山市、开封市、许昌市、洛阳市、三门峡市等。不仅按照省卷编辑部的要求部署了编纂工作,还与各所属县(市)签订了议定书。使我省曲艺志编纂工作的整体计划得到了层层落实。

率先初步完成了13个县(市)曲艺志卷的南阳地区文化局,在县(市)卷的基础上,进一步内查外调,查漏补缺,又首先着手进行地区卷的编纂工作了。周口地区文化局也召开了各县(市)曲艺志主编参加的交稿会议,周口、太康、沈丘、西华、商水等县(市)已完成了初稿,加上驻马店地区的上蔡县,至今已有了19部县(市)卷的初稿。

4.从1988年的7月——10月,在全省范围内进行了一次广泛深入的曲艺资料搜集与艺人调查填表工作。不少地方都作到了乡乡不少,村村不漏。声势之大、范围之广,是前所未有的。现在13个市、地回收的三年艺龄以上的艺人调查表就已达6526份。未回收的市、地正在回收,已回收的市、地区在补报。因而,这个数字还只能是暂时的。如此广泛深入的曲艺艺人调查填表工作,是我省历史上前所未有的,但它却是我们编纂曲艺志所必须进行的重要基础工程之一。这张调查表共设计了9个调查项目,虽然不能保证张张调查表都能填满栏目,但就现在填写的数千份艺人调查表来说,不仅将为我们编纂志书发挥巨大作用,而且在今后的研究工作中也将发挥难以估量的作用。三十年代,有人在开封市的相国寺作了三个月的艺人调查,调查的曲艺艺人也不过几十人,调查的项目也就是四、五种。但就这份资料已经是极为珍贵的了,何况我们现在填写的数千份调查表呢?为此,这项工作不仅具有现实意义,而且,随着时间推移,越来越显出它具有深远的历

史意义。由于曲艺艺人分散、流动，而又很少具备填表的能力，确实给调查填表工作带来了许多困难。但，也因而涌现出了不少的好人好事，使我们这支组建不久的编纂队伍经受了一次很好的锻炼。同时，也为编纂工作打下了坚实的基础。

5. 大多数市、地的曲艺志主编或编辑人员是参加了《中国曲艺志》总部在鸡公山举办的编纂人员讲习班，学习了编纂工作的基本知识，提高了业务素质，增强了修志的信心。

综上所述，可以说我省曲艺志的编纂工作在短短的时间内，已开创了一个较好的局面，为曲艺志编纂成书在材料上提供了可靠的保证。

下面讲几点意见。

### 一、切实加强对曲艺志编纂工作的领导。

我们前段的工作之所以能取得较大的成绩，这与我们今天在座的各市、地曲艺志的主编、副主编以及全省各县（市）曲艺志的主编、副主编和广大编纂人员的努力是分不开的，但我今天更要强调的一个方面就是各级文化主管部门和有关部门的领导的大力支持。我们常说，领导是关键。我们集成志书的编纂工作虽是临时的，人员也都是暂借的经费也是由各级地方财政解决的，但任务却是硬任务，不单按质按量，还要按时完成。因而，它的困难就更大更多。只有真正加强了领导，我们集成志书的编纂工作才能保证顺利完成。因而，我希望各级文化主管部门的领导同志要重视这一工作，要有强烈的责任感和超前意识，不仅看到这一工作的现实意义，还要看到它的深远历史意义。对我省所有的集成志书都要善始善终，按照计划高质量的完成。从我省其他几部集成志书的进行中和你们曲艺志的编纂工作中都可以鲜明的看到这一点，凡是领导重视支持的，工作就进行得又快又好，相反，就又快又差。



领导的任务也非常明确，就是建机构、组班子、解决经费、选调人员、把好质量关。当前即使有些地方在解决经费上还不够顺畅，或是在选调人员方面存在着这样那样的困难，但他仍旧能够较好的开展工作，按计划按要求完成任务。不过，也有极少数极个别的市、地、县（市），存在着一些问题。他们也建了机构，组织了班子，甚至也签了《议定书》，就是经费没落实，或是有这样那样的扯皮事，或是这样那样的关系没有理顺。因而，机构、班子形同虚设，工作开展得很不力，或基本上不能开展工作。要知道，我们的编纂工作是有时间性的，也是按计划进行的。一个市一个地区一个县（市）的贻误都会给我们的整个工作带来不利的影响，都会影响曲艺志的全局编纂工作进程。如，这次评奖，本应在去年结束，按照省卷编辑部的通知，艺人调查表应在去年11月10日前回收完毕，而至今还有极个别的市没有交回来。这不仅仅是评不评奖的问题，紧接着要开展县（市）卷的编纂工作怎么办？当然，可能这样那样的困难一时没有得到解决，我们希望照顾整体，尽快克服困难，迎头赶上来。

总的来讲，各地、市文化主管部门还是重视的，花费了很大精力的，做了大量的工作。这里我不妨举几个例子。如：商丘地区文化局副局长、地区集成（志）领导小组组长张锡荣同志，他在地区《曲艺志》、《曲艺音乐集成》编辑工作会议上的讲话（载省曲艺志简报二期）中，非常强调领导同志要提高对这项工作的认识。他认为：“认识上去了，经费、人员等问题也就解决了”。他们地区近几年用于集成志书方面的经费已达三万余元，在地区文化局工资都有困难的情况下，仍然召开了曲艺志的编辑工作会议，组建了班子，开展了工作。他说的好：“排一个节目可以花成千上万（元）……为什么搞曲艺志就一分也没有？主要是思想认识不足”。我认为这话说到了实处、要处，是有说服力的。在这次搜集资料艺人调查填表工作中，商丘地区的资料搜集艺人调

查填表工作做得就又快又好。再如：新乡市文化局、南阳地区文化局、周口地区文化局、驻马店地区文化局、平顶山市文化局的领导同志，都在曲艺志的编纂工作中发挥了很好的作用。此外，不少县(市)文化局的领导同志也发挥了很好的领导作用。如：封丘县文化局副局长张永茂同志在《议定书》中写道：“编纂《曲艺音乐集成》、《曲艺志》，封丘县卷预算经费二千元，若县财政不拨款，我们个人集资也要按时完成编纂任务”。新安县文化局在经费紧的情况下，还为该县曲艺志的编纂拨款四千元。还有不少县(市)文化局的领导同志，文化馆、乡镇政府的领导同志亲自参加了这次曲艺资料搜集和艺人调查填表的工作。我翻阅了一些送来的简报、总结和个人先进事迹，使我非常感动和钦佩。我们这次的评奖也正是为了发扬成绩，鼓励先进，以利再战。就我省曲艺志的编纂工作来说，目前才是刚刚开始。1989年上半年要完成所有县(市)卷，包括修改，定稿，下半年要完成市、地卷的初稿，任务是非常艰巨的。因而，我们必须有足够的思想准备和鼓起更大的干劲。

## 二、提高认识，这是加强领导的关键。

周巍峙同志在全国集成志书首届表彰大会上讲了一些省市文化厅(局)负责同志的认识，我们可以作为借鉴。如有的说：“编纂文艺集成志书，好比是修筑文艺的万里长城，绝不能在我省留下缺口”。还有的说：“要上对得起前人，后对得起子孙，不作民族文化遗产的败家子”。也有的说：“在不太长的时间内完成集成志书的工作，是我们义不容辞的责任。决不是上面给的，也非是任何人强加的，外来任务”。这话讲的多好啊，它将给我们很大的启示。不过，也有一些不同的认识。如，有的同志认为集成志书是中央强加给地方的“苛捐杂税”；还有的同志认为“搞活人的事还忙不过来，还搞什么‘死人’的事情？现在抓创作最重

要，搞历史的东西没意思”；甚至有人认为“民族传统文化大都是封建落后的内容和固定模式，没多少文艺价值”等等。以及畏难而退，无所作为的情绪，都影响着我们的工作。在我们这次填写艺人调查表的工作中，某个县的文化局负责人就拿着艺人调查表说：“这就是科研项目？搞这样的工作是白搭工夫，浪费精力。”就这张调查表是不是科研项目还可以商榷，而把艺人调查工作认为是“白搭工夫，浪费精力”就有些不对头了。还是周巍峙同志的讲话，他说，对于抢救资料要有紧迫感，我们许多宝贵的资料都保存在艺人身上，“人在艺存，人死艺亡”，我们决不能见“死”不救。他还说，有领导，有计划，全面地，系统地进行艺术资料的抢救，整理工作，在中国历史上是空前的，在世界上也是没有的。因而，无论怎样说，我们进行的艺人调查填表工作都是非常重要的，当然也是正确的。因此，我们必须加强这方面的说服工作，要有一个正确的认识。只有这样，才能把加强领导落到实处。为此，我今天只讲一个核心问题，这就是这篇讲话的题目：加强领导，提高认识，保证曲艺志编纂工作的顺利完成。

### 三、学习“体例”掌握“体例”，是提高志书质量的关键。

前一段时期，我们请专家讲了“体例”，也认真的学了“体例”，当我们动手编纂志书时，会感到我们还没有掌握“体例”。关于这个问题也许有不少同志体会不到，或者有点体会也不够深刻。《中国戏曲志·河南卷》编辑部的同志体会就非常深刻，不按“体例”编纂，我们就要走弯路，就要返工重写，就谈不到编纂质量。必须严格按照“体例”编写，决不允许别出新裁另搞一套。在这方面是指令性的，没有商量的余地。如果有人另搞一套，我们就把它视为无政府主义。我为什么把话说得这么严重呢？我们的教训太深刻了。《中国戏曲志》总编辑部及特邀编审委员在南阳审查《河南卷》，首先看你的卷本是否按“体例”编写的，并

且指出不符合体例的地方。按“体例”写就是上要符合体例，符合志书的编纂原则；下要符合实际，符合实际情况的表述。这样的志书就有鲜明的地方特色。其次，要认真搞懂志书同史、史论的区别。志书采用纪实性的写法，区别于其他文学形式，既不能议论，也不能抒情，如实的记述。此外，还有许多问题需要研究解决的。比如详今略古，怎样才叫详今？怎样才叫略古？曲目入志，要研究哪些入哪些不入？标准是什么？人物志传，哪些人立传？哪些人不立传？哪些立大传、中传、小传？我们不能哪个曲目材料多就多写，材料少就少写，而要看准曲目的意义、影响、作用大小而定。该大书的没有材料，需要继续挖掘材料来。材料一定要翔实，我们撰写时要核对。资料核实。是志书的基础。

综上所述，就我们的整体工作来讲，强调领导的重视，提供必要的条件，是需要的，也是应该的。但，我们的主编同志也不能因此而成为被动者或单纯的依赖者。我们集成志书的主编、副主编也都是领导，参与各部集成志书编纂工作的同志应是我们的主体。你们承担的责任和任务也是文化主管部门的领导所承担不了的。为此，我们既要注意发挥文化主管部门的领导作用，也要发挥我们编纂人员的主体作用。事实上，不少集成志书的主编、副主编和广大编辑人员都比较积极主动，认真负责，任劳任怨，一丝不苟地在进行着工作。否则，怎么会取得那样的成绩呢？我们要发扬战绩，再接再厉，为集成志书的编纂工作作出更大的贡献。预祝会议成功，祝同志们身体健康。

谢谢！

# 河南曲子概观

王致安 林 羽

## 河南曲子的艺术形态

### 一、名称

河南曲子是流行于河南各地的一个古老曲种。因流行时期，流布区域之不同而有其不同的名称。

早期发祥于开封（北宋汴京）的曲子称为开封鼓子曲或鼓子词。后盛行于南阳地区的曲子称为南阳曲。洛阳一带以其演出场合、演出形式叫做坐堂弹唱。汝阳、正阳、周口一带取其丝竹弦索之名，玩曲习艺，会友结社，遂命名为丝弦道。遂平、西平则沿用北曲、北词之习俗，称为北词。豫北古怀庆府的焦作、沁阳等地因与民间的八音会相融合而称为八音会或软八音（弦索伴奏谓之软八音，笙管伴奏谓之硬八音）。另外还有些地方叫做中州鼓调和中州古调（主要指板头曲中的古曲）。

抗日战争前后，大河南北烽火不断，兵荒马乱，战祸、水患频仍。京广东西、陇海南北的市、县相继沦陷。这些地方的曲子也自然随之消声匿迹。而作为当时河南大后方的宛属十三县则由于军政机关及文化、教育部门的南迁，而一时形成了河南的政府文化中心。河大、开高、开师、北仓女中等学校。都疏散到南阳各县的乡镇。张长弓教授正是抗战时期随河大回南阳期间收集研究鼓子曲的。当时的社会环境不仅给早已流行在南阳地区的曲子

的发展创造了有利的条件，而且许多有志之士还直接利用曲子这种艺术形式作为文艺武器，宣传抗战。例如，南阳曲《首都的一幕》，洛阳曲《欢送姐妹从军》，陕灵曲《爆炸》等，均系教育界师生们编演的，故又曾称为文明曲子。于是，本来已在乡、镇农民中活跃起来的地摊曲子、高跷曲子和高台曲子，便更加蓬勃地发展起来，从而又形成了两种形式不同、风格各异的曲子：以杂牌小调为主要唱腔发展起来的曲子戏称为小调曲子；以唱牌子套曲和大牌子为主并保持坐堂弹唱传统形式的称为大调曲子。解放后曲子戏正式定名为河南曲剧，大调曲定名为河南大调曲。

然而，民间艺术的发展往往是没有一定之规的。搬上了舞台的曲剧，特别是在解放后有了专业演员、专业乐队和专业音乐创作诸多有利条件下，它不仅也唱大调曲牌，而且还把这些牌子加以革新创造和戏曲化，比大调曲子更高一筹；而传统的大调曲子亦有自知之明，特别是建国后专业曲艺团队的建立和女演员的介入。他们虽以大调“自居”，但并不固步自封，“不自己限制自己”。而是为了自身艺术发展的需要，既唱大调，又唱小调，并且把曲子戏中的好调门儿、好唱法吸收过来，也同样以说唱或曲子联唱、戏剧清唱的形式搬上舞台进行表演。实际上双方早已没有了大调、小调的界限和概念，只是由于这些称呼业已约定俗成，大家便也就这样叫起来了。

本文为了从河南曲子艺术的整体，概览曲子艺术的全貌，从而研究其音乐构成和艺术规律，所以沿用了这个具有概括性的称谓——河南曲子。

曲子的称呼早在唐代就有了，它是泛指在民歌基础上发展起来的民间艺术歌曲。而民间曲子的发展和繁荣，则成为后来戏曲、说唱等多种音乐形式的主要构成因素。由多个曲子组合而成的河南鼓子套曲正是民间曲子艺术发展、繁荣的必然结果。杨荫柳先生在《中国音乐史纲》里阐述说唱音乐时说：“明、清以来，利用

当时民间流行的小调，以一定的形式联接起来成为套曲，用以演唱故事，称为《牌子曲》。流行于北方的，如京、津的《单弦牌子曲》（亦称《八角鼓》），山东的《聊城八角鼓》，河南的《曲子》（亦称《鼓子曲》）”。李全民同志1953年在中央音乐学院民族音乐研究室编写的《河南曲子简介》中也曾加以说明：

“‘河南曲子’本是一种民间说唱音乐。如今河南省有两种：一种即本来的说唱音乐，叫做大调曲子。因过去说唱时打八角鼓，又叫鼓子曲，因南阳一带最盛，又叫南阳曲子；另一种是由大调曲发展而来的戏剧音乐，叫小调曲子，因最初由洛阳一带传出，又叫洛阳曲子。”

## 二、曲式机构

河南曲子包括板头曲和牌子曲两大部分：

（1）板头曲：板头曲的原意是指在开正板之前，用来调弦试音，活动指法、活跃气氛而即兴演奏的一些乐曲，具有前奏曲的性质。如《开手板》、《十六板》、《鼓子闹台》等。其曲式结构比较自由灵活，板数亦无严格限制。这些乐曲可视为鼓子套曲的引曲或序曲。

但是，从目前流传下来的五十多首板头曲的标题、内容、曲式、风格及艺术功能、艺术效果来看，绝大多数的板头曲是属于纯器乐曲性质的。它们大都有明确的标题和鲜明的音乐形象。如《打雁》、《夺箏》、《和番》、《小乔哭周瑜》等。《和番》是描写王昭君和番途中对故国山水草木的留恋之情；《夺箏》是形容兄弟分家之时，爱箏、夺箏的谐谑之趣；《打雁》则是刻画旷野荒淮上的猎人，在狩猎打雁中间，雁群飞落，张弓放箭，孤雁挣扎、哀鸣的种种音画。

（2）牌子曲：牌子曲是河南曲子的主要组成部分，其中多以套曲形式演唱具有故事性的曲目。大部分是一唱到底的唱段。它是

一种音乐性很强的曲艺形式。

牌子曲又分为大牌子、小牌子和杂牌子三种类型。

大牌子是既可作为套曲组合使用，亦可独立成章演唱一个完整曲目或片断的大型曲牌，一般为一百零八板以上。如〔满江红〕单曲唱《渔樵耕读》；〔码头〕单曲唱《拷红》；〔劈破玉〕单曲唱《林冲夜奔》。〔劈破玉〕有四拍子二百几十小节之长，是目前保留下来的最大的一个曲牌。张长弓先生说：“一般玩曲子的多半只会几种杂调，以会牌子为能事。若会哼上十个八个牌子，便可列入第一流。最难的牌子是〔劈破玉〕，鼓子曲坛会哼这个牌子的很少，略等于嵇康的〔广陵散〕。曲界常说〔劈破玉〕为君，〔码头〕为臣，其余则为庶民百姓。”“〔倒推船〕亦为曲界所重视”，有“会唱倒推船，走遍天下玩”的话，形容〔倒推船〕的高雅，走遍天下都受欢迎。故又有〔码头〕、〔倒推船〕、〔满江红〕三大牌子之说。”（引自《鼓子曲言》）

小牌子是指与大牌子相比之下，板数较少，曲式结构较小的曲牌，一般为四十八板以上。如〔石榴花〕、〔上小楼〕、〔边关调〕等。这类曲牌的牌名和腔调，又多系沿袭昆曲而来，故又称昆牌儿。

杂牌子又叫杂调，泛指乡间俚曲及各种外来乐调。如〔鼓子头〕、〔汉江〕、〔太湖〕、〔川垛〕、〔渭垛〕、〔凤阳歌〕〔满舟月〕等。杂调亦有大小之别。张长弓先生说：“和而不流的为大调，活泼直露的为小调。大调中有八大调之称，即〔鼓子头〕、〔阴阳句〕、〔汉江〕、〔打枣杆〕、〔罗江怨〕、〔诗篇〕、〔坡儿下〕、〔鼓子尾〕。”（引自《鼓子曲言》）

以上〔鼓子头〕、〔鼓子尾〕作首尾构成的套曲叫做《鼓子套曲》。《鼓子套曲》是河南曲子中用得最多的一种套曲形式。此外还有《码头套曲》、《垛子套曲》等联缀形式。这些套曲中间插入的牌子和杂调多少不等。根据故事情节的需要而定，一般的段



子用七、八种或十几种，少数大段子亦有用二十多种的。

以上几种套曲形式属于叙事性的套曲音乐结构。此外还有一些作为艺术歌曲形式，用来即兴演唱的支曲和小型套曲，擅于情绪描写和绘景抒情。一般不带故事情节，有时也穿插一些简单的人物风貌。如《康熙词》、《醒界词》、《老汉放羊》等。《老汉放羊》采用〔鼓头〕垛唱的曲式结构，俗称〔干鼓垛〕。全曲一百多板，首尾呼应，一气呵成，中间还加带老汉遇到恶狼、拉弓、射箭、扔半截砖……，奋力打狼的效果声。诙谐幽默、妙趣横生。是一首难得的艺术表演歌曲。

### （3）伴奏乐器

曲子的音乐伴奏以三弦、琵琶、筝为主要乐器，其中三弦尤为重要。这是因为唱曲子是一种自娱性的艺术活动，伴奏乐器可多可少，因地制宜，没有一定的规范，只要有一挂三弦即可弹唱起来，且玩曲者大都唱奏兼备，一人自弹自唱，灵活便当，习以为常。过去唱曲的均系男士，中鼓三弦的音色和男声相合。其它乐器还有：二嗡（二胡）、大弦（曲子弦）、蝴蝶琴（洋琴）、唧噜胡（软弓京胡）、箫、瑟、月琴、泌胡等。（泌胡系泌阳的曲子名家王周南自己设计的高音二胡）。

打击乐器主要有鼓和板。鼓有八角鼓和月鼓，现在均不常用。板的名称有手板、檀板、匀板、牙子等，一般通称手板。开封等地还有用脆碟、盅盘、小锣的。

曲子的伴奏乐器最多的时候可以达到十好几件，与其他民间说唱曲种比较，不仅数量可观，而且在演奏技巧、艺术水平和乐曲表现方面也是相当高超的，这是河南曲子音乐形式的“特异功能”所致。

## 三、词本形式

河南曲子的曲词是以歌唱为主，兼宾白念诵的诗赞体形式，

其中不带宾白，一唱到底的唱段占百分之八十以上。它们只有韵文，没有散文，系统韵文形式。带宾白的唱段，也多半采用唱中夹白，唱白互用的方式，将宾白插入唱段的某个片断之中，使其处于辅助、补充的次要地位，从而发挥韵文歌唱的主导作用。所以，就整体而言，曲子的曲词和词本，属于配乐歌唱的歌辞。用现在的话说就是音乐文学形式。

曲子的曲目称篇或段，俗称段子。从《河南传统曲目汇编》大调曲集中五百三十五个段子来看，绝大部分段子的演唱时间在二十分钟以下，尤以十多分钟左右的段子为最多。即使由十五种以上曲牌组成的大套段子的演唱时间也不过二、三十分钟。若和坠子书比较，亦只能算做小段。《陈妙常》中的《赶舟》，有说有白，唱说兼用，是几个最长的段子之一，但演唱时间也只有四十多分钟。

曲子唱段可独立演唱，又可汇集起来作为大本曲目。如《曲子三国》（八十多段）、《曲子西厢》（四十多段）、《曲子红楼》（三十多段）。每个段子有一个完整的情节，一个段子就是一出戏。如《曲子三国》中的《长坂坡》，用了十二支曲牌，属于大型套曲。但词曲不过百十来句，唱起来仅十几分钟。可是它通过具有诗情画意的歌词，充分发挥歌调、乐调的作用，以音乐和文学高度结合的表现手段，生动形象地描绘出了赵子龙保皇嫂、救阿斗，三进三出，杀退曹兵的全过程。这正是乐歌曲词的艺术特性。它不象说唱大书那样具体地描写人物故事，而重在事物的写意，以人物事件的诗情画意来感染人。犹如现代大型声乐作品中的“清唱剧”、“组歌”。这可以说是民间曲艺说唱中别具特色的一种艺术形式。

#### 四、组织与活动形式

河南曲子是一种自娱性的艺术活动形式，它的组织完全是自

发性的即兴结合，早期流行于官宦之家，书香门弟的“坐堂弹唱”，是为了以曲会友，自我欣赏而来，后来风靡于山乡村镇，草屋场院的“坐板曲子”，则系“曲子迷”们竞相遨游，闻风而至之举。

“吃罢饭来没啥事儿，商商量量哼曲子儿”。这两句儿家喻户晓，妇孺皆闻的〔阳调〕“路戏”，即是一个很好的写照。这种曲艺组织和曲艺活动是没有名堂的，只要那个村里有了几个“玩儿”，且自然形成了一个中心和群体，群众就把它叫做“曲子窝。”

就目前各地普查的曲子艺人，曲子名家的情况看，玩曲、唱曲的人员组成状况大致可分为三个层次：（一）上层社会的文人雅士；（二）中间阶层的商贩市民；（三）大众阶层的农民、手工业者。这三个层次和状况，相对来说代表着曲子活动发展演变的三个时期。当然，这种区分不是绝对的，相互之间、前后之间都存在着交织关系。为了便于说明问题，下面介绍几位具有代表性的曲坛人物：

洛阳秀才王凤桐，外号“老编先生”。清道光二年（1822年）生于洛阳市郊王屯村。十五岁中童子试，入县学，为秀才。后因父母死于瘟疫而逃荒到南阳当乡村私塾先生。为村中“同乐社”的曲友们抄编曲本。后曾赴临汝风穴寺向古筝名手道宣和尚学琴。道光二十五年（1845年），南阳知府为其母作寿，命“同乐社”唱曲助兴。王耻于附势，被知府以“一代斯文，浪迹倡优，有伤风化”之嫌，革去秀才功名。王凤桐却觉得“摘去铜顶子，不怕紧箍咒”。反而更致力于唱曲编曲。老年回洛阳后，便把本地“坐堂弹唱”的曲子形式与农民“踩高跷”、“扭剪子股”的“哑巴戏”结合起来，成为又扭又唱，串演人物故事的高跷曲儿。他编演的《兰桥会》、《劝戒酒》、《王三姐拜寿》已成为河南曲子早期流行的一批保留曲目。（引自洛阳市《曲艺音乐资料》）

拔贡生万道同，汝南万寨人。清同治八年（1870年）生。系明洪武汝宁知府万孟雅后裔。十八岁中秀才，二十八岁拔为贡生

平生不贪仕途，酷爱曲艺。曾谢绝光山知县之任，而就教于汝宁府南海书院。清光绪二十二年，有开封鼓子曲友来汝宁，先生邀之家中拜为上宾，录词曲授于学馆子弟，并取其丝竹弦索之名，创办了曲子班社——丝弦道。随后当地也就便把唱曲子叫做唱丝弦道。据说他还编写了《李豁子离婚》、《烟鬼叹》、《搅家婆》、《女儿愁》、《什么芳》、《匪中缘》等曲目。（引自汝南县《曲艺音乐资料》）

曹东扶，1898年生，邓县曹村人，其父曹清怀系民间曲子艺人。曹东扶从小受其熏陶，并自学三弦、琵琶、筝、箫等乐器，均有精深造诣。抗战后期，国民党宛西保安司令别廷芳爱玩曲子，请曹先生到营中唱曲，甚为赏识，遂委以营长头衔，人称“曲子营长”，解放后曹先生更致力于曲子的唱奏和研究，还编写了《渔夫恨》等新段子，参加河南及全国音乐舞蹈会演，后受聘于中央音乐学院、四川音乐学院和河南艺专任教。（引自邓县《曲艺音乐资料》）

王周南，汝阳民间乐师，清末人，生年不详，人称王二胡琴。河南曲子中保留下来的《劈破玉》、《满江红》、《寄生草》等名曲均系王先生所传。周南先生全家都爱玩曲子，是曲子世家。曾任天津音乐学院、河南师范学院古筝教师的曲子名家王省吾就是王周南先生的孙子。周南先生经常背着孙子出入曲场，使省吾后来成为唱奏俱佳的曲子名家。（引自泌阳县《曲艺音乐资料》）

南阳名医黄氏父子。父亲黄星源，术善岐黄。务医之余，聚友弹唱。以演唱文雅、浑厚的才子书段著称，系南阳清雅派的代表人物。其子黄天锡厚积幼功，弹唱自如。继承并发挥其父三弦弹奏技巧的“连环扣”指法，曾被省、地、县专业曲艺团队聘请任教。他毕业于北京中医学院，后在河南中医学院任教，现为副教授级的主治大夫。（引自南阳县《曲艺音乐资料》）

上面几位曲界人物的情况是富有代表性的。他们演唱曲子的目的，全在于以曲会友，切磋乐技的好尚和雅兴。非梨园子弟，

作场盲变为职业、生计所使。因此，他们的组织形式、演唱形式和活动场地均是非常随便而自由的。虽也有一些象征性的班社之名，如“丝弦道”、“同乐社”等，但并没有实际规章约束，一切活动均按曲友们的意愿行事。庭堂室内，曲友围桌而坐，主人略备烟茶，大家轮番弹唱，尽欢而散。这即是最常规的曲子坐堂弹唱形式。一切演唱活动，不仅分文不取，而且遇到过往曲友相访，还慷慨解囊，馈赠盘缠，以示友情。所以，它又是一种文明、高雅的艺术联谊活动。

这种室内坐堂弹唱的形式，颇似西洋的室内乐。纯器乐演奏的扳头曲占着相当重要的位置。既有各种乐器独奏，还有重奏和小合奏。特别是城、镇曲坛名家们的演奏，具有很大的吸引力。有时候曲友们就是为了听乐器演奏而来的。泌阳县流行着这样一个顺口溜：“要看景致上桐峰，要听大调泌阳城。禹六的琵琶陈老么的筝，刘清弦的三琴最好听。王二斋胡琴拉的绝，画眉儿听了不吭声。”（引自泌阳县《曲艺音乐资料》）这几句话道出了曲子名家们在器乐演奏方面的艺术水平和演奏氛围，反映了人们欣赏曲子的兴味和心态。

当然，这种主要在城镇上流社会活动的坐堂弹唱形式，不可能是封闭的。它通过多种方式和途径向外辐射，亦通过多种因素向内凝聚。这样以来就又产生了市井中的“茶馆曲子”和村头上的“坐板曲子”、“地摊走唱曲子”。

“茶馆曲子”是指以城镇茶馆为中心的曲子活动方式。这种经常演唱曲子的茶馆被群众称做“曲子茶馆”。

抗战前后，白河、沙河两条水路由于战争时局的影响，顿时空前活跃。沿岸的南阳、新野、漯河、周口等商埠异常繁荣。于是，茶馆就成了街市上的中心活动场所。文人雅士、商贾、业主、三教九流均常来喝茶，开茶馆的自然想以唱曲子来招揽顾客，其中不少茶馆掌柜就是曲子迷。而先前在家庭室内的坐堂弹唱，原

本就是一种“品茶尝曲”之“茶道”。此时随着社会的发展开放也就渐次走出了象牙之塔，涉足于市井之中。例如邓县生意最兴隆的茶馆“竹林茶社”每晌就能开出二百多茶座。相当于一个小型剧场的观众人数。开茶馆的老板谢克宗也是个曲子迷。幼时曾在粮行当斗把儿。一边“一五一十”地挖粮食，一边一板一眼地哼着〔满江红〕结果把二百斗芝麻发错了数，被老板解雇了。后来便自己开起了茶馆。曹东扶、马庆笃、姚荣之等曲子名家均常到他的茶馆里演唱，成为全县最盛的“曲子茶馆”。（摘自《曲艺音乐集成·邓县卷》）

再如南阳石桥镇的“文艺茶社”。由于石桥的曲子“泰斗”郝吾斋先生的影响，解放前宛属各县的曲界名流（曹东扶、党震藩等）常来切磋交流，使石桥的曲子演唱十分活跃。解放后开茶馆的曲友张彦如便和仝振文、仝振武兄弟，共同组织起了“文艺茶社”。每当演唱时，茶社内外，座无虚席。遇到一唱众和的《太平年》、《莲花落》需要接腔时，茶馆内外，桌上的唱家儿，下坐的听家儿，周围的看家儿，连过路的大人小孩儿，都不约而同地一齐唱起了“太平年……年太平……”，歌声回荡，热闹非常。为此，有人编了两句顺口溜：“学会太平年，喝茶不掏钱”。“曲子茶馆”成了曲子爱好者学曲儿、唱曲儿的“风水宝地”。田汉同志（原任文化部艺术局长）1957年曾专程来石桥“文艺茶社”听曲儿，高兴地称赞“文艺茶社”办得好。既可丰富群众文化生活，又可研究曲艺，团结艺人，繁荣曲艺事业。田汉同志还当场掏出三十元钱，赞助茶社粉墙装饰之用。（摘自《曲艺音乐集成·南阳县卷》）

由此看来，“茶馆曲子”的形式是起着承上启下，勾通协调，雅俗共赏，普及大众的多种作用的。在城、镇曲子茶馆的带动下，广大农村中的“曲子窝”如雨后春笋般地发展起来，仅南阳、新野、唐河、邓县的统计，每县都有一百多个曲子窝，能掂板上桌

演唱的曲友在万人以上。一时间，男女老少，田间小路，到处都哼起了曲子调：“魏士秀只离了南学院，迈开了大步下了高山。”

“蔡明凤在大街思前想后，想起了家园事珠泪交流。”河南曲子成为广大城乡士农工商雅俗共赏的“流行歌曲”。

综观以上几个方面，可以概括表明河南曲子艺术的基本形态：

(1) 河南曲子属于唱故事的曲艺说唱曲种；

(2) 存在于板头曲中的纯器乐曲部分，系曲艺艺术的一种特有外延形式，既是曲艺形式的一部分，又同时属于民间器乐曲的一个乐种（目前实际上亦是作为两栖形式看待的）；

(3) 曲子艺术的多样性和可容性，是河南近代民间艺术发展过程中的一种特殊现象，好比某种“土特产品”，虽其貌不扬，但颇有价值。特别是在音乐方面，它几乎占有了河南近代民间音乐的各个领域，如：说唱音乐、戏曲音乐、民间歌曲、民间器乐曲，乃至音乐传习（教育）、民歌采集（采风）、作辞度曲（创作）等等可以说是一个民间的“乐府”。

## 河南曲子的源流

### 一、鼓板的渊源与演变

鼓板是河南曲子的主要打击乐器，鼓子曲的名称即是由于鼓子而来。那么，鼓板自然成了鼓子曲源头上一个重要渊源。因此，我们不妨首先从鼓板的由来进行初步的探索。但是，鼓子曲曾用过月鼓和八角鼓两种鼓。究竟是由那种鼓来的呢？

一种说法是由北京的单弦牌子曲中的八角鼓来的。其根据是二者所用的都是八角鼓，而且鼓子套曲的曲词结构方式及部分曲牌又和单弦牌子曲十分近似。毫无疑问，这些都是实际情况，单弦牌子曲中的八角鼓和部分曲牌与鼓子曲中的鼓子杂牌都有着密切的源流关系。但从整个曲种的历史面貌来看，鼓子曲的容量和

历史比单弦牌子曲要大、要早。例如：板和板头曲的来历，古筝琵琶、三弦等弦索的来历，这些都远远超过了清中叶乾隆时期“阿桂八角鼓”的来头。

再一种说法是：“据南阳人说，〔鼓子头〕、〔鼓子尾〕的由来，是由于月鼓，而非由于八角鼓。”（引自《鼓子曲言》）这是张长弓先生研究所得。但怎样由月鼓来，以后和曲种发展的关系如何，《鼓子曲言》中没有细说，有待我们作进一步的分析探索。

据有关史籍记述，早在北宋崇宁年间，汴梁街市就已流行一种用鼓、板、笛伴奏的民间说唱伎艺。南宋人陈元靓所作的《事林广记》中就曾对这种鼓板乐的赞扬词句：“鼓笛令无双多丽，十拍板音韵宣清。”“鼓板清音按乐星，那堪打板更精神？三条犀架垂丝络，两支仙枝击月轮。笛韵浑如丹凤叫，板声有若静鞭鸣。”对照宋人《唱赚图》来看：一人击鼓、一人吹笛、一人拍板，共三件乐器。这种以鼓、板、笛合动而歌的音乐形式，称为鼓板，许多说唱艺术形式都用来作为伴奏。如嘌唱、小唱、唱赚鼓子词等。《都城纪胜》中载：“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小调，驱驾虚声，纵异宫调，与叫果子唱耍曲儿本为一体。本只街市，今宅院往往有之。”又“唱叫小唱，谓执板唱慢曲、曲破；大率重起轻杀，故曰‘浅斟低唱’；与四十大曲午旋为一体。”

这里所说的小唱，并非指曲式短小的歌曲，而是从大曲中选出来的具有相对独立结构，可以作为清唱的艺术歌曲。如慢曲、引、近、曲破等歌唱部分。唱的时候用板击节。

南宋诗人陆游《从小舟游近村》的名句：“斜阳古柳赵家庄，负鼓盲翁正作场。死后是非谁管得？满村听说蔡中郎。”说的也是农村盲艺人说唱《陶真》的场面。现在被认为是《弹词》的前身。

另外，我们从宋代名画家张择端的《清明上河图》及其他宋人杂剧、乐舞的绘画中可以看到鼓板乐广泛应用于多种艺术形式。



它不仅作为声乐演唱的伴奏乐器，同时也将唱的乐调，用来单独演奏，发展成为小型的器乐合奏形式。

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中说：“又有一种叫鼓板，可能是普遍流行的一种合奏形式，主要用拍板、鼓和笛三种乐器，有时也加用扎子、水盂、钹等击乐器。”

根据上述的一些记载，我们可以看出鼓板乐队是当时民间器乐活动中的一个主动乐种。它的功能是：鼓板击节并渲染气氛，笛子则作为旋律乐器，吹奏和唱。当然，用现代的艺术标准来衡量，它仅是一种简单的原始型的乐队。但它确实是我国宋元以来杂剧、戏曲、民间说唱、民间音乐等多种器乐形式的基本的祖弥。可以说鼓板乐奠定了这些器乐形式的基本节奏功能和节奏因素。尽管后来北曲、南曲及鼓曲说唱类的伴奏乐队均先后加进了弦索乐器，进而发展成为更丰富的戏曲乐队，但这种发展的因素和基础，正是由鼓板的基因所导致的。当今我国数百种民族戏曲乐队中的管弦乐器编制可以是各种各样的，但在乐队中具有灵魂和核心因素的，能起统帅指挥作用的却仍就是鼓板。这正是我们民族音乐文化的传统和特色。

用这个逻辑来看鼓板音乐在鼓子曲中的源流嬗变情况，我们亦可以说，鼓板不仅是鼓子曲的名称由来，更重要的还在于鼓板乐是鼓子曲形成和发展的一个基本因素。当然，在漫长的历史发展过程中，鼓子曲中的鼓早已失去了原有的作用，无论是八角鼓也好，月鼓也好，均已退避三舍，而让位于板，从而使板独担击节之用，继续发挥鼓板乐的传统功能。然而，从鼓板乐的整体艺术手法、艺术风格来看，它的功能和因素是至今犹存的。例如板头曲中的六十八板曲式，慢板板头曲与快板板头曲中的速度对比变化，以及牌子曲中的各种板式结构，均系鼓板乐的传统手法和特征。

艺术品种的历史面貌是不可能像“出土文物”那样被原封不动的保存下来，它是在不断的演变、溶化过程中展示出来的。正

如今天北方鼓曲中各种大鼓所用的鼓，目前沿用下来的形制都是小巧轻便的小鼓，如京韵大鼓、梨花大鼓、河洛大鼓等。那么何以仍叫做大鼓呢？原因就在于起初它是由大鼓而来的，也就是宋代鼓板乐中的大鼓。我们从宋人画的唱赚图、杂剧人物图中可以看出那时用的大鼓，比现在用的月鼓要大好几倍，是名符其实的大鼓。但是，这种大鼓不适于说唱艺人流动性演出形式的需要，后来便由小鼓取而代之。而戏曲乐队中的鼓板则根据舞台演出人物动作、唱腔音乐等戏剧性节奏的需要，发展成为单皮鼓加手板的鼓板形式。《中国戏曲通史》中关于北曲的器乐伴奏的论述中说：“北曲演唱时所用的伴奏乐器，种类也较为多样，它同样承袭了各种传统的伴奏艺术及民间器乐演奏艺术<sup>①</sup>的成果。……锣、鼓、板、笛等是最基本的伴奏形式。”

总的来说，以鼓子曲为代表的河南曲子的主要来源之一，可以说是北京汴梁的鼓板伎乐。这种伎乐覆盖着歌曲、说唱、散曲、戏曲各个艺术领域的伴奏乐队，传播于唱赚、小唱、诸宫调、鼓词、杂剧各个艺术品种，作为中原古老曲种的河南曲子当然就不会例外。相反，正由于它的“近水楼台”，得天独厚的艺术环境，使它能够保持源远流长的艺术生命，从而在艺术形式和艺术风格方面经久不衰。当然，这种发展态势并不是由于某一种因素所致，它和后来会合而至的弦索、南北曲词、东西乐调以及演唱形式多方面的因素是相辅相成的。

## 二、弦索的由来和成果

河南曲子艺术形式中的一个重要组成部分是弦索乐。曲子中的主要乐器——三弦、琵琶、箏是弦索乐的典型组织方式。板头曲中的六十八板曲式结构的乐曲是中原地区弦索音乐中最有代表性的保留曲目，称为“中州古调”。我国流传至今最为重要的一套器乐传谱《弦索十三套》中的《十六板》乐曲就是河南板头曲

中的《小飞舞》。

由于弦索乐的出现，随之而来在曲子艺术的演出形式、艺术结构，以及词本、曲目、曲牌方面都引起了一系列的变化和发展。同时，弦索乐调又是明清以来中原地区极为流行的一种艺术形式，它对于各地的说唱艺术，戏曲声腔艺术的相互交流、融合，均有着极其的重要推动作用。所以，研究弦索乐在河南曲子中的生长因素和艺术成果，对于分析本曲种的渊源流变关系亦是十分重要的。

### （1）弦索称谓和弦索乐器

关于弦索的含义和概念，历来众说纷纭，金元以来多用作三弦、琵琶、箏、胡琴等弦乐器的泛称。同时，也泛指用这类乐器合奏或伴奏的音乐、说唱、戏曲艺术形式。如《弦索调》、《弦索腔》、《弦索西厢》、《弦索十三套》等。

明清的戏曲论著中也有以弦索作为北曲的代称——主要是指北曲的清唱形式。

此外，还有专指某一种弦乐器的。如唐元稹的《连昌词》：“夜半月高弦索鸣，贺老琵琶定场屋”，这是专指琵琶的。明沈宠绥的《度曲须知》（自序）说“惟是弦徽位置，其近鼓者，亦犹上半截箫孔，音渐皆揭而高；近轸者，亦犹下半截孔，音并转低而下”。这里提到的一头有“鼓”的乐器，明明是指三弦；所谓“鼓”，就是三弦上的“鼓头”。清沈远编《北西厢弦索谱》也叫三弦为弦索。

清李渔《笠翁偶集》说：“丝音自蕉桐而外，女子宜学者，又有琵琶、弦索、提琴之三种。琵琶极妙，惜尚今时不尚，善弹者少。然弦索之音足以代之。弦索之形，较琵琶为瘦小，与女郎之纤体最宜。……”

这种乐器，究竟是怎样的？李渔没有说得清楚，别人又从未谈过（以上引自杨荫浏《中国古代音乐史稿》）

从弦索乐器的实际演奏情况和艺术影响来看，最有代表性的

是以三弦、琵琶、箏三件乐器的弹弦乐组合形式和以弹拨乐加胡琴类拉弦乐器组成的弹拨拉弦组合形式。清明谊编的《弦索备考》(即《弦乐十三套》)中所收的弦乐合奏乐器,就是三弦、琵琶、箏、二胡四种弦乐器组合而成。明李开元《词谑》中记述的是琵琶、三弦、箏三件弹拨乐器的组合形式:“弦索不唯有助歌唱,正所以得之轻重疾徐不致差错耳。……琵琶有河南张雄、凤阳高朝玉、曹州安廷振、赵州何七;三弦则曹县伍凤喈、亳州韩七、凤阳钟秀之;长于箏者,则有兖府周卿、汴梁常礼、归德府林经。”李开元在这里说出了弦索乐器的编制和功能,以及当时中原弦索名家人才济济的盛况。尽管这里指出的弦索是以“助歌唱”的伴奏形式出现,但各地仍有其以琵琶、三弦、箏等各种乐器演奏技巧而驰名的能手。这和河南曲子的实际情况颇为相似。曲子伴奏乐器亦是三弦、琵琶、箏三大件为主的传统组合形式。而每种乐器的演奏者都是具有相当高深的演奏技巧。如前面介绍的曹东扶、王省吾、黄星源等。由此可见弦索乐伎之精深,非同凡响。

综上所述,三弦、琵琶、箏等弹弦乐器和胡琴类的拉弦乐器均为弦索乐的主要演奏乐器。那么,这些乐器早在秦、唐时代就已经出现,可是,为什么没有形成弦索这样的艺术形式呢?这是一个很复杂的问题,它涉及到各种乐器的沿革发展,各种艺术形式的演变组合及各种演出形式的需求和条件,这里不可能详细阐述。仅就本曲种发展过程中的有关问题,略作说明。

一是弦索中的主要乐器——三弦。

三弦由秦代的弦鼗发展而来。《音乐辞典》(王沛纶编)三弦条目:“三弦(又曰弦鼗)。西河词话曰:‘三弦起于秦时,本三代鼓鼗之制而改形易响,谓之弦鼗,唐时乐人多习之,世以为胡乐,非也。’”

《中国古代音乐史稿》(杨荫浏著)中记载元杨维祜(1296~1370)诗《李卿琵琶引》小序中说:“朔人李卿以弦鼗遗器鸣

于京师”，诗中说，“今年游到吴下，三尺檀龙为余把。”“弦鼗遗器”、“三尺檀龙，显然都是指三弦而言。

就形制而言，三弦的前身，的确可以远推到秦代的“弦鼗”。但旧时统称为琵琶，“三弦”二字在文字上的正式出现，似始于元代。可能此器在民间，长期没有得到广泛的流行，而其在民间下层较小范围以内应用，则不容易得到文人的注意。但无论如何，它从元代起，就已开始传开了。直到今天，它已成为民间的重要乐器之一。”杨荫浏先生根据客观实际作出的分析判断是合乎逻辑的。古今中外的乐器亦都是经过历代不断改进研制而趋于完善的。而乐器的形成与流传，又必然影响甚至决定着与它相关的艺术形式的产生或发展。例如本世纪初才崛起的河南坠子，其所以能够后来居上，风靡全国，首要的因素是由于三弦乐器的改制。将三弦去掉了一根弦，加上弓子拉奏，变成了具有中国民族特色的长杆指板弓弦乐器——坠子弦。这种乐器以其无比的形制、音色、音域、指法、弓法等多种独特而优越的性能，带来了坠子艺术的突飞猛进般的成长和发展。这种例子在中外音乐史上是屡见不鲜的。

三弦在弦索中的作用也正是这样。尽管这种乐器的前身可以上溯到秦时的弦鼗或更早期的拨浪鼓式的鼗。但真正能发挥它的性能，使它具有有一定的艺术价值的阶段则是元明以来的弦索乐阶段。它是在艺术实践过程中不断改进、完善，从而发挥出它的优越性能的。

据《中国音乐史略》（吴钊、刘东升编著）中记述，元代盛行的三弦还是方形筒制：“大约在明嘉、万年间，由于魏良辅改进昆腔伴奏乐队的需要，由当时住在江南的北曲家张野塘设计制造了一种筒作圆形的小三弦。这种三弦的音色不象方形大三弦那样粗犷、豪放，而以柔宛纤丽取胜。”

二是胡琴。又名二胡、二弦。系二根弦的拉弦乐器。虽原始

于唐，但唐代是用竹片拉的，称为奚琴。宋代叫做嵇琴。在西北边区中始有用马尾弓子拉胡琴，称为“马尾胡琴”。《梦溪笔谈》中沈括云：“马尾胡琴随军东，曲声扰自怨单于。弯弓莫射云中雁，归雁如今不见书。”元代的胡琴是在承继宋代以前胡琴遗制的基础上又加以改进的。《元史》中记载：“呼琴，制如火不思；卷颈；龙首；二弦，用弓掇之——弓之弦以马尾。”

其他如琵琶、箏，虽早已流传。但在乐器制作、演奏技巧、演出形式方面，均有新的发展。特别是在乐曲创制和作品处理方面更有着严格的要求。明人何良俊《曲论》中说：“余令老顿教《伯喈》一二曲。渠云：《伯喈》某都唱得，但此等皆是后人依腔按字打将出来，正如善吹笛、管者，听人唱曲，依腔唱出，谓之唱调；然不按谱，终不入律。况弦索九宫之曲，或用滚弦、花和、大和、彩（音汕，扫弦）弦，皆有定则，故新曲要度入亦易。然南九宫原不入调，间有之，只是小令，苟大套数，既无定则可依而以意弹出，然何得是？且笛、管稍长短其声，便可就板；弦索若多一弹或少一弹，便可忤（音忤gi，节拍失误）板矣，其可率意为之哉？由于这种严格的艺术要求和技术规范，使弦索乐器和弦索音乐在这一时期发展到了一个新的艺术高度。并涌现出了众多的弦索演奏名家。例如：

张雄——明李开元《词谑》中说：“琵琶有河南张雄……，就中张雄更出人一头地。有客听琵琶者：先期上一副新弦，手自拨弄成熟，临时一弹，令人尽惊。如拿鹅，虽五极大厅中，满厅皆鹅声也。”

钟秀之——明何良俊《四友斋丛说》云：“请弹琵琶，称正阳钟秀之。徽州查八十有厚货，好琵琶，纵浪江湖，至正阳访之，……钟取琵琶于照壁后一曲。查膝行而前，称弟子；留处数月，尽钟之伎而归。”

李近楼——明沈榜《宛署杂记》说：“李近楼号‘琵琶绝’。

李讳良节，武曌右卫千户，中年而瞽，因以琵琶自娱。能于弦中作，将军下教场，鼓、乐、炮、喊之声，一间并作；与人言，以弦对，字句分明，俨如人语……。或为琴，为箏，为笛，皆绝似。”

这些事例虽出自文人的诗文记叙，难免带有艺术性的夸张描绘。但基本上反映了弦索乐器在当时社会生活中的影响和价值。所以，它能够为社会上各个阶层的人们所用，从而形成了以弦索乐器为代表的各种艺术形式——弦索调、弦索腔、弦索曲。使弦索之声遍布南北，风靡各地。形成了“遍地南人习北音，千家万户弹弦索”的盛况。

## （2）弦索调和弦索乐

数百年来流行于中州各地的河南曲子究竟属于什么调？什么腔？什么乐？历代文献素无记载。

张长弓先生在五十年代写《鼓子曲言》时曾不无感慨地说：“鼓子曲早已流行在大河南北的民间。如问到它的历史源流，虽耆学宿儒长于此道者，亦是瞠目结舌，不知所答。由于明清时代科举取士，一般文人醉心于功名富贵，对于民间文艺，素不重视。”

作为民间艺术的河南曲子，不被重视，不见于著录，这是历史形成的一种普遍现象。但是，同属于中原弦索体系，比曲子更为“下里巴人”的其他河南民间伎艺，如女儿腔（亦名河南调、弦索腔）、弦子腔、大弦戏等，在一些文献、志书中尚有文字记述。而相对来说，较为高雅的曲子艺术却绝少有著录提及。看来这和它的特殊艺术形态、艺术属性是不无关系的。

杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中说：“《弦索调》是用三弦或琵琶伴奏的一种歌唱的曲调，它就是以这种演唱的特殊形式而得名。它的歌词包括杂剧歌词、散曲歌词、民间小戏歌词和小曲歌词等，但其曲调则与同名曲牌在杂剧散曲等中间所配的曲词差异较大”。

河南曲子正是用三弦、琵琶、箏等弦索乐器伴奏的“一种歌唱的曲调。”它的歌词中同样包括杂剧歌词、散曲歌词、民间小戏歌词和小曲歌词。但它却没有以这种演唱的特殊形式而得名，这是值得研究的一个问题。我们今天没有必要重新为它巧立什么名目。然而，为了探索它的艺术源流，却必须按照它自身的客观实际，去寻找它的历史发展轨迹。为此，我们再用比较的方法，将弦索调和弦索乐在历史发展过程中的形态面貌，与曲子艺术的“自然生态”情况，加以观察比较，从而找出它们的源流关系。

用弦索乐器伴奏演唱的艺术歌曲或剧曲的艺术形式，应该说自元朝已开始流行了。元夏庭芝《青楼集》记载：陈婆惜，“善弹唱，……在弦索中，能乐鞞鞞曲者，南北十人而已。”孔千金，“善拨阮，能曼词。”金莺儿，“拨箏合唱，鲜有其比。”张玉莲，“丝竹咸情”。于四姐，“尤长琵琶，合唱为一时之冠。”（这里所指的合唱，系指与弦索伴奏合动而歌。）

同时，在杂剧，散曲的歌词中亦有关于弦索乐器伴奏形式的记述。如：“有玉箫不会品，有银箏不会拨。……‘青歌儿’，怎地弹，‘白鹤子’，怎地讴。”

但是，弦索被说唱、小曲、清唱、戏曲等诸般伎艺普遍采用作为音乐形式，当是明代初期至中期这个阶段。河南曲子无论是作为民间小曲的演唱形式，或者作为戏曲清唱形式，弦索乐的伴奏音乐形式，都是一个必不可少的先决艺术条件。这种弦索乐不是指它在金元时代或唐宋时代孕育时期的萌芽状态，而是指它有了比较完整规范的演出形式和比较完美高超的演奏水平，达到了生成时期的艺术形态。这是一个较高的艺术标准，它是由明朝初期的政治、经济、艺术环境所造成的。

十四世纪六十年代，明王朝恢复了汉室统一天下，经济有了较大的发展。人民生活比较安定，从而促进了文化艺术的空前繁荣。特别是在音乐和戏剧方面，更得到了明王朝的厚爱，据说明



成祖为燕王时招纳精北曲者为侍臣，“宠遇甚厚……恩赉常及。”（《续录鬼簿》）。明洪武初年，凡“亲”王之国，必以词曲千七百本赐之”（明李开先《李中麓闲居集》）。《南词叙录》中说：“朱元璋称北曲《琵琶记》如山珍、海味，贵富家不可无。”并赐乐户与亲王府。诸王府为了歌功颂德、安逸享乐，广收民间音乐和乐工建立起王室乐府，制造弦索。明《琐云录》记载：“中州诸王府造弦索，渐流江南，其音繁促凄紧，听之哀荡，士大夫雅尚之。”当时中州诸王府中的周宪王、朱有敦在开封王府中就首先建立起了演唱剧曲的宫庭乐队，并亲自创制杂剧《诚斋乐府》。这是弦索乐调在当时的集中表现。当然，这并不意味着弦索乐调因此就成为王府里创造出来的宫庭音乐。如同历代的王室乐府一样，他们只不过是民间音乐进行收集和加工，以更高级的雅乐形式出现，然后又通过多种途径流传于民间。

明顾启元《客座曲话》中载：“南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会小集，多用散乐。或三四人，或多人唱大套北曲。乐器用箏、篪、琵琶、三弦子、拍板。……后乃变而尽用南唱。”

这段话说的正是弦索北曲传至南方，得到广泛普及、发展的情况。如果否定了“公侯与缙绅及富家，这种家乐的媒介和流布过程，那些比较高雅的弦索乐怎么会一下子散布到俚巷乡野呢？

河南曲子的发展、嬗变过程尽管没有像《曲话》那样具体的记载，但它也是经过了类似缙绅富家的清唱自娱性的家乐形式，逐渐与更大范围的民间结合而普及、流行的。

无论弦索北曲或南方小曲，以及那些众多的戏曲声腔，他们都经过一个由下而上，上下结合，周而复始的交流发展过程。若说有什么特别的话，那就是河南曲子艺术的处境和条件更加困难和特殊。数百年来它始终没有被列入有组织有体系的艺术形式之列，而单凭着自身吸收、融化所得之能量，游弋于众多的曲艺、戏曲艺术形式的边缘，与它们共生竞长。正如张长弓先生所说，

“四百五十年的俗曲历史耐人寻味。杂剧衰微，它抬起头来；传奇繁兴，它在民间生长；传奇衰微，它仍在人民的怀抱中继续发展日盛。由此看出，文人雅曲虽盛衰迭变，而民间俗曲，却是一脉相传。”

当然，曲子艺术所以能够与其他艺术并生竟长、经久不衰的因素和条件是多方面的，但是，弦索音乐形式当是它整个艺术构成中的第一块基石。长期以来，它首先立足于这一块得天独厚的“宝地”，引进了南北曲、东西调及各种艺术源流，汇成了一个别具洞天的艺术之泉。从河南曲子中的二百多个曲牌来看，既有南北曲、东西调，亦有各种地方戏曲的声腔。如《二簧平》、《梆子口》、《面皮》、《梆子》、《越调》等，还有民歌小调《哭周瑜》、《双叠翠》等，以及念善书唱的《紧说禅》、《慢说禅》和瞎子叫街的《嚎天歌》等等。凡通过弦索伴奏的演唱处理，便都融化为具有中州音调的艺术歌曲，汇入河南牌子曲的体系之中。这就是弦索乐调的艺术功能和艺术成果。

这里还需要特别指出，板头曲的器乐演奏形式和明清宫廷王府中的雅乐有着密切的关系。虽然前面谈到的明初中州诸王府造弦索的事例，至今无谱可考，不可能作具体的分析。但是从清代流传下来的《弦索十三套》曲谱和清王府中弦索演奏的实际情形，是可以看出一些端倪来的。

据赵凤同志最近在中央音乐学院学报介绍，关于《弦索十三套》的传谱中说：“近年经过多方的查询，才找到了以书画著称的爱谢觉罗，毓恒。毓恒是清道光帝的五世孙，曾祖父就是著名的恭亲王，他出生于北京前海的恭王府。据其叔父溥杰先生说，毓恒间尝阖家合奏于所居故王府中，即在平日亦恒以调管弄弹自娱。……他是幼年时向一个太监学习的，这个太监曾在内大内掌乐，除根据乐谱学习外，还以口传心授的方式严格地讲授，并经常以父母兄妹组成重奏，进行自娱演出。当时在民间也有职业盲艺人

能演奏这些作品，往往被王府中的人鄙称之为‘俗’或‘盲味儿’”。

（引自《中央音乐学院学报》）

上面所说的“以父母兄妹组成重奏，进行自娱演出”的室内家乐形式和板头曲的演奏形式是极其相似的。不同的是板头曲的演奏是在民间自发进行活动的，即王府鄙称之为“俗味”的弦索曲。同时，我们将板头曲中的《老八板》和《弦索十三套》中的《十六板》加以对照，其主旋律和对位声部也基本相同。（见附录谱例。）

根据清代王府弦索的实例，联系明代中州诸王府造弦索的记载，加之元代汴梁青楼中善弹唱的陈婆惜、金莺儿和明代河南弦索名手张雄、常礼等人的演奏活动，可以看出清明以来以河南开封为中心的中原弦索乐调兴起和盛行的情况。尽管文献著录中没有明确记载，但这种自娱性的弦索乐调形式，无论王府或是民间都是存在着的。

以上所谈的鼓板乐和弦索乐，是河南曲子艺术构成的两个重要因素和先决条件。它们不仅是曲子艺术形式的重要组成部分，而且也是形成演出形式的主要决定因素。河南曲子正是在鼓板乐和弦索乐的艺术功能作用的前提下得以成长发展起来的。因此，当我们弄清了这些前提之后，沿着曲子艺术自然发展而来的路径，进一步分析、研究那名目繁多、各色各样的曲牌和曲词，便比较容易看出它们的来龙去脉。

### 三、曲牌和曲词的源流

以曲牌联缀结构为代表的河南牌子曲是在不断吸收民间歌曲、民间说唱和戏曲声腔的基础上，经过长期的融化、演进而逐渐发展起来的。从总体来看，它的历史源流可以概括为两个阶段，四个方面。

第一阶段：以演唱单曲和小型套曲为主，可称为前期。形成

的时间大约在十四世纪中叶的明朝初期至十八世纪中叶的清朝中期；

第二阶段：以大型鼓子套曲为代表，同时亦演唱小型套曲和单曲，可算作后期。时间大约在十八世纪中叶的清乾隆年间至今。

四个方面是：

- (1) 唐宋古歌、古曲的承传；
- (2) 宋元南曲、北曲的流衍；
- (3) 明清时调、俗曲的集萃；
- (4) 近代民歌、戏曲的交流。

下面我们先就这四个方面的源流情况，进行概括的说明，

- (1) 唐、宋古歌、古曲的承传。

曲子的称谓始见于唐。唐代敦煌曲子乐谱中就已有多种不同名目的曲子。如：〔曲子〕〔慢曲子〕〔急曲子〕〔慢曲子西江月〕〔慢曲子伊州〕〔曲子竹枝词〕〔曲子菩萨蛮〕等等。虽然它们基本上仍出于民歌，例如《竹枝词》的结构就是根据蜀地的一唱众和的《竹枝》民歌填词配曲而来，句中、句尾均加“竹枝”、“女儿”的衬腔和声，

门前春水（竹枝）白萍花（女儿），

岸上无人（竹枝）小艇斜（女儿），

商女经过（竹枝）江欲暮（女儿），

散抛残食（竹枝）饲神鸦（女儿）。

但是，这种曲子已经是在词曲方面都经过重新填词加工、处理的新的艺术歌曲了。这种曲子广泛用于说唱和歌舞之中。正如唐诗人刘禹锡在《纥那曲》中所记述的“踏曲兴无穷，调同词不同”。

当然，唐代或唐以前的曲子和我们今天演唱的曲子之间存在着相当大的差异。这是由于民间曲子是在广泛流行过程中，经过许许多多演唱者、作者（其中包括文人填词）加工、创作而不断发展演变的结果。但是，就其体裁和形态来说，它们是有着一定

渊源关系的。宋王灼曾说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声谣奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也”。（宋《碧鸡漫志》）

王灼的这段论述，说明了曲子的悠远历史和发展规律。河南曲子中间至今保留的〔打枣杆〕、〔罗江怨〕、〔呀呀哟〕、〔莲花落〕、〔太平年〕等许多一唱众和的“合唱曲子”，无论乐曲形式或演唱形式，和隋唐以来的《相和歌》比较，都可以说是一脉相承的。据晋书乐志载：“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。”“丝竹更相合，执节者歌。”这就是曲子发展的脉络。它是在汉唐以来以徒歌面貌出现的无伴奏原始民间曲子的基础上，配之以丝竹弦索的伴奏“和声”，击节而歌唱的艺术歌曲。这种早期的曲子，通常只用一个宫调的单曲反复唱奏。到了宋代，进而发展为多曲组合的套曲形式、演唱故事和戏文，出现了诸宫调、唱赚、杂剧、南戏等说唱、戏曲曲种。这种观点为音乐史家们所公认杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中称：“若说唐以前的大型曲式，如汉后的相和大曲，唐代的大曲和法曲较多是由一个曲调的反复及其前后的穿插变化组成的话，则从宋代开始，由多曲组合的新形式，就有着更好的发展条件，而前代和当时的民间曲子的创作，则是它构成因素的主要来源”。

同时，从体裁和曲式来看，唐代的曲子有令曲、慢曲、引曲、近曲等词牌类别。

令曲是四句式的一段体曲子，为最常用的基本曲式，如〔调笑令〕〔六幺令〕〔十六字令〕等，一般均为节奏较快的短小曲子。

慢曲则是速度较慢的抒情歌曲，曲调较长，大都在八个乐句以上。如〔浣溪沙慢〕〔木兰花慢〕。还有一种慢曲叫做歌头，如〔水调歌头〕〔六州歌头〕。

近曲亦称近拍，它是用于慢曲之后，由慢渐快过度到入破以

前的曲调，多用散板节奏处理。

引曲相当于现在曲子中的引子，用于大曲中序开始歌唱的部分。

另外，从速度的快慢对比处理的艺术手法来看：汉、唐以来的歌曲或乐曲，大致可分为快速和慢速两种类型。汉、魏时代的相和大曲中的前段称作“艳”，后段称作“趋”与“乱”，前段的曲子为婉转艳丽的慢速歌舞曲，后段的曲子则为快速的歌曲和舞曲。唐宋以来沿袭承传的慢曲子、急曲子、文曲子、武曲子都是出自这种传统手法。前面所法的河南板头曲中的六十八板的中州古调曲子，第一遍为慢速原调演奏，第二遍为快速变奏，相当于汉代大曲的“趋”与“乱”，其手法和效果，是由汉唐急曲传统而来的。根据以上的分析比较，可以看出河南曲子在名称、体裁、曲式及节奏处理方面，是受到汉、唐以来传统曲子的影响而承传发展的。

## （2）宋元南曲、北曲的流衍

宋元以来形成的南曲、北曲，是在宋代说唱音乐《唱赚》、《诸宫调》和民间曲子的基础上发展起来的。同时，它又反过来促进着民间说唱和民间曲子的发展。南戏、北杂剧及后来昆曲中的曲牌和曲词，被各种民间说唱、民间曲子所吸收，至今在河南曲子中与南北曲名目相同的曲牌尚有三十多种。例如：〔寄生草〕、〔满江红〕、〔小桃红〕、〔石榴花〕、〔上小楼〕、〔斗鹌鹑〕、〔耍孩儿〕、〔哭皇天〕、〔太平年〕、〔山坡羊〕、〔傍妆台〕、〔柳青娘〕、〔锁南枝〕、〔桂枝儿〕、〔闹五更〕、〔孝顺歌〕、〔打枣杆〕、〔倒推船〕、〔刮地风〕、〔油葫芦〕、〔大金钱〕、〔珍珠帘〕、〔黄莺调〕、〔飞鸳鸯〕、〔扑灯蛾〕、〔注颜回〕、〔春闺怨〕、〔任意走〕、〔清江引〕、〔步步娇〕、〔节节高〕、〔罗江怨〕等。

当然，这些由民间艺人口头流传下来的曲子，是不可能保留

着数百年前的原来曲调的。特别是作为节奏性很强的民间曲子艺术，它必然要随着时代节奏的变化而不断发展变化。由于时代不同，艺术条件的不同，听众好尚的不同，以口传心授、即兴演唱为创作方式的民间曲子，势必自然而然地随着历史的潮流，因时因地而千变万化。这也正是杂剧、传奇相继衰微，而民间曲子却经久不衰，一脉传来的原因。

河南地处中原，是北方杂剧的中心之一。特别在元宪宗年间以汴梁为中心的杂剧活动盛极一时，有“中州调”之称。

在杂剧流行的同时，由于金、元统治层势力相继入主中原，以清唱形式进行自我消遣的《散曲》便在上层社会中兴起，官宦缙绅，文人雅士不仅在自己的官宅家宴中清唱杂剧和传奇中的剧曲，而且许多曲家还创作了以“风花雪月、离恨艳情”为题材的抒情性《散曲》作品。如张养浩的《山坡羊》——《潼关怀古》。刘时中的《端正好》——《上高监司》。等这种《散曲》艺术形式和后来流传在河南各地的清唱曲子形式上是颇为相似的。杨荫浏在论述散曲的艺术形式时说：“散曲在形式上比较自由，它有时可取小令的形式，只用一个支曲来表达全部内容；有时呈取套曲形式，但在一套中所用曲牌，则可多可少……杂剧是由曲、宾白和科泛三者组成；《散曲》则只有曲而无宾白和科泛。在表演形式上，《杂剧》是戏剧，歌唱、语言、动作，三者并用，其伴奏除丝竹乐器外，还要用到锣鼓；《散曲》只能清唱，其伴奏只用丝竹乐器。魏良辅《曲律》云：“清唱俗语谓之冷板凳，不比戏场借锣鼓之势。全要闲雅整肃，清俊温雅。”古代对于清唱的曲调，统称为清曲……戏曲可以用作《清曲》，而《散曲》则不能用作戏曲。就表演的场合而言，《杂剧》主要是在舞台上，《散曲》则是在宴会上，在私人家里。”

关于河南曲子的艺术形式，一般都认为它是明、清以来的俗曲，属于说唱艺术的范畴。这是仅就它形成以后的主流而言。但

为了进一步全面地研究它的发展历史规律和渊源关系，应该看到民间清唱曲子和《散曲》也是存在着传统的继承关系的。这是因为：

第一，演出场合相同：私人家里、室内、宴会或聚会；

第二，演出形式相同：清唱，丝竹伴奏，闲雅整肃，清俊温雅，俗语谓冷板凳、冷板曲、坐板曲；

第三，体制、功能相同：小令、套曲、说唱故事、清唱戏曲兼有；

第四，一部分曲牌、词牌相同。

从以上四个方面的类聚对比关系来看，《散曲》与《河南曲子》在艺术形式上是有着源流关系的。

### （3）明清时调、俗曲之集萃

河南曲子历史悠久，渊远流长，是一个容量很大的古老曲种，但是，它的曲词和音乐，历史均无任何刊本加以保留。从现有口头流传下来的曲牌来看，大部分是来自明、清各地的俗曲、小调。因此，一般都把明初这一时期，作为它的形成时期。其主要依据是明沈德符《万历野获编》著录记载：“自宣、正至成、宏间，中原又行〔琐南枝〕、〔傍妆台〕、〔山坡羊〕之属。这些俗曲的兴起和流行，是由于“元人小令，行于燕赵，后侵谣日甚”的原因所致。从沈氏文中所列曲牌来看，其中有一部分即是杂剧中和传奇中的旧曲，如〔耍孩儿〕、〔寄生草〕、〔琐南枝〕等，而且多是短小精悍的小曲子，即沈氏所说的元人小令。这些可能是南北曲及散曲中的时尚小曲，它们经过与汉族民间音乐的浸淫融合之后，有的还经过文人的填词和加工，又以新的面貌兴起于中原。另外一部分则是在小曲演唱活动的过程中，不断涌现出来的新的时尚小曲，如〔桐城歌〕、〔银纽丝〕、〔闹五更〕等，这些显然也是采用各地的民歌小调加工而成的。这是明代初期的情形。到了清中叶乾隆年间，各地的清曲、小曲更加蓬勃发展。如南方的扬州清曲湖北小曲、四川清音和北方的河南曲子、陕西的关中曲子、兰州鼓子、北京岔曲等，它们除了吸收本地的



民间曲子外，还同时进行横向的交流，从而极大地丰富了本曲种的曲牌音乐，一般都拥有百首以上的曲牌音乐，一般都拥有百首以上的曲牌，河南曲子则多达二百多支。现选其中具有代表性的几类曲牌举例如下：

来自南方江淮汉川的有：〔扬调〕、〔凤阳歌〕、〔寿州调〕、〔汉江〕、〔太湖〕、〔寸子〕、〔码头〕、〔劈破玉〕、〔蜜口乐〕等；

来自北方冀州、京津的有：〔京垛子〕、〔鼓子头〕、〔鼓子尾〕、〔诗篇〕、〔北柳〕、〔夸夸调〕、〔合钵调〕等。

来自西北陕甘晋绥的有：〔渭调〕、〔背工〕、〔边关〕、〔潼关〕、〔西罗〕、〔西京〕等。

此外，还有许多曲子虽属同一曲牌，因吸收了南北东西各地的音调而有多种不同的唱法，形成了各种不同的色彩的变体。如〔南满舟〕、〔北满舟〕、〔西满舟〕、〔南阴阳〕、〔北阴阳〕、〔川阴阳〕、〔银纽丝〕、〔金纽丝〕、〔西银纽丝〕、〔南银纽丝〕等。这些外来的曲牌或音调，大都是各地最为流行的优秀民歌音调，它们被吸收采纳过来，与河南本地的民歌音调结合融化之后，便成为丰富多彩的河南民间曲子。所以，明清以来河南各地流行的俗曲、小调，以及南北东西各地的一些优秀民间小曲，大都为河南牌子曲所广收博采。其中对河南曲子影响最大的是以《扬州清曲》为代表的南方小曲和以京津《八角鼓》为代表的北方小调。河南曲子形成初期所用的〔满江红〕、〔码头〕、〔劈破玉〕等牌子即是由江淮传来的南方小曲。至清乾隆年间，《八角鼓》在北京兴起之后，河南曲子又吸收了《八角鼓》中的一些杂牌小调，而且还将《八角鼓》的〔岔曲头〕、〔岔曲尾〕的音调和曲式结构也吸收过来，用河南的音调曲牌加以改编，从而形成了以〔鼓子头〕、〔鼓子尾〕组织形式的套曲结构。同时，还采用了《八角鼓》中的一些曲词和曲目，使河南曲子进入了以唱鼓子套曲为代表的第二阶段。

开封鼓子曲中的〔鼓头〕、〔鼓尾〕、〔五字合钵〕等曲调中还明显的保留着它们相互影响的轮廓。

#### (4) 近期各种民间乐伎的交流

清末,民国以来,是河南曲子最为兴盛的一个时期,也可以说是传统的室内清唱曲子革新开放的年代。它冲出了“闭目坐唱”的狭小天地,走向了街市和乡村的广大民间,出现了城镇街巷的茶饭曲子、乡村场院村头的地摊曲子和随之而来的高跷曲子、高台曲子,从而孕育、发展起了曲子戏。它是河南曲子历史发展进程中的辉煌时期。曲界的一代名流是在这一时期造就的,曲子的演奏、演唱,曲目的数量和影响都达到了空前未有的水平。特别是农村的地摊曲子兴起之后,出现了一批富有时代气息、乡土气息和生活情趣的曲目。如《李豁子离婚》、《蔡明凤辞店》、《安安送米》、《断桥会》、《小姑贤》、《劝戒烟》等生活段子。这些段子很受广大下层听众的喜爱,故多采用通俗易懂的《阳调》、《纽丝》、《满舟》、《诗篇》等小调曲子演唱,有的段子加上鼓头、鼓尾,有些片断则用一调或二调循环反复。由于后来的地摊走唱曲子和高跷曲子多和年节玩会的歌舞节目相结合,为了适应热闹的演出场合和广泛观众层次的兴趣,这时的曲子便更多的吸收了具有生动、活泼音调的民歌小调和戏曲、曲艺音乐。如〔一串铃〕、〔上流〕、〔梆子口〕、〔二簧平〕、〔西皮〕及各种唱法的〔垛子〕,便是从民歌小调和其他戏曲、曲艺音乐中吸收来的。

这里需要特别说明的是在地摊走唱曲子中出现的曲子弦乐器,它对于后来的曲子(包括清唱曲子和舞台曲剧)的发展是十分重要的,可以说是一个划时代的创举。曲子弦究竟是由何人、何时首创和使用的,现在尚不得而知。但是,从地摊曲子、高跷曲子、打霸王鞭、扭剪子股的时候起就有了曲子弦,拉的是四十八板“胡闹台”。

据1960年许昌地区民间音乐舞蹈会演时，叶县坟台的几位六十岁以上的老艺人介绍，他们十来岁时在农村玩故事、打霸王鞭时就是用大弦（即曲子弦）拉的。此时河南坠子中的坠子弦已经出现，曲子弦当是坠子弦改制而成，而且，曲子中的闹台曲——大起板或四十八板，亦是借用坠子闹台的大过板发展而来的。由此可见，兄弟曲种并不是相互隔绝的。实际上大调、小调早已没有了限制。以一把大弦登上舞台的小调曲子，早已吸收了三弦、琵琶、筝，而且还加上了吹管乐器和提琴，许多大调牌子也已被吸收融化，而以南阳大调曲子为代表的清唱曲子，也不断地吸收着曲子戏、曲剧的东西。它们相互之间的艺术交流一直在不停地进行着，就连两个曲种的演员也在进行交流。南阳地区一些唱大调的女演员后来成了剧坛上的新秀，曲剧团中的不少演员亦能出色的演唱大调牌子，有的已成了串演曲艺、曲剧的两栖演员。南阳地区曲剧团的丑角演员胡希华以一曲大调《李豁子离婚》而名声大振，他们这盘大调曲磁带发行达百万盒以上，风靡城乡，家喻户晓。（说明：其中因有些词曲低俗，后被省广播厅禁止发行。）

从乐器使用方面来看，无论是专业曲艺团队还是业余曲子班，只要条件允许，也常常使用大弦和大提琴。例如南阳——平顶山的一个业余曲子班，以三弦、筝、大弦、大提四件乐器组成。三弦是南阳的曲子名家副教授中医黄天锡，筝是平顶山的气功师李峰，大弦是平顶山青年业余爱好者韩光明，大提琴是南阳运输公司的曾广胜。他们经常自愿结合，两地奔波，与曲友们切磋技艺。他们与大调曲子新秀胡运荣合作演唱的大调曲子《赶舟》、《二姐思春》等段子已被中国唱片社、中国青年音像出版社录成盒带在全国发行，深受欢迎。

河南省曲艺团和曲艺班的大调曲子，在曲艺名家赵铮同志的指导下，更吸收了二夹弦、梆子、坠子等多种戏曲、曲艺创造的音调，并借鉴合唱、合奏的艺术手法，发展创造了一种有独唱、

对唱、合唱等多种形式的曲子联唱。这些艺术成果，是来源于各种艺术之间的相互交流，来源于河南曲子兼收并蓄，博采众长的优良传统。

以上四个方面基本上概括了河南曲子艺术源流的上下、纵横关系，它在自己的发展过程中，吸收了古今内外、四面八方的艺术因素，在长期的艺术实践活动中，形成了独具一格的民间曲子体系。前辈曲子研究家张长弓先生在《鼓子曲言》中有一个很好的说明：“本来属北方的鼓子曲，时间愈久，内容愈杂；不仅输入江淮俗曲，而且吸收秦陇时调，大鼓书、地方戏，以及樵夫牧儿之歌，南腔北调，无不容纳于鼓子曲内。于是，本为北方俗曲的鼓子曲，因与南方俗曲混合，酿成为乍然看来不南不北、亦南亦北的俗曲。这种俗曲，与文人的南曲和北曲，四百五十年来并生竞长，其在组织结构方面受南北曲的影响十分显著。南北曲的历史已经终结，而鼓子曲在俗曲发祥地的河南，即使不能说是集四百五十年来中国俗曲的大成，亦可以说是南北曲衰歇后惟一的曲子戏。”（引自《鼓子曲言》）。

事实正是如此。汴、洛中州，本唐宋文化盛兴之邦。杂曲、传奇，南曲、北曲相继兴衰迭变而消声匿迹，却唯独这种不载史册的民间小曲，还在人们的茶余饭后“商商量量”的哼唱着。这确实是“耐人寻味”的。值得我们加以深入研究。

《十六板》中的一段

**1 = D**

### 《弦索备考》

(引子)

曹安和 简其华译

十六板	廿 0	7	—	6 5 6	1 0 2	$\frac{2}{4}$ 3 5	2 3
原谱	廿		0				
八板	廿						
胡琴	廿 1 2	7	—	6 5 6	1 · 2	$\frac{2}{4}$ 3 3	6 2
琵琶	廿 6	1 5 7	—	5 7	1	$\frac{2}{4}$ 5 7	5 7
	廿 6 1	1 2 3 1	—	7 6	1 · 2	$\frac{2}{4}$ 3 7	7 1
三弦	5 5				5		
箏	廿 5 6 1	7 7 7 7 7 7 7 7	7 7 7 7 7 7 7 7	6 5 6	1 2 2 2 6	$\frac{2}{4}$ 3 6	2 2 2 6 3
	5 6 1						

(正曲起)

1	$\frac{16}{.}$	$\frac{561}{.}$	$\frac{653}{.}$	$\frac{5 \cdot 6}{.}$	$\frac{102}{.}$
1	$\frac{56}{.}$	1	$\frac{61}{.}$	$\frac{13}{.}$	2
1	$\frac{1 \cdot 6}{.}$	$\frac{561}{.}$	$\frac{653}{.}$	$\frac{56}{.}$	$\frac{1 \cdot 2}{.}$
1	$\frac{51}{.}$	$\frac{61}{.}$	$\frac{565}{.}$	$\frac{352}{.}$	$\frac{15}{.}$

1	<u>3 6 6 6</u>	<u>5 6 1</u>	<u>6 5 5 3 5</u>		<u>5 5 3 2</u>	<u>1 · 2</u>
5	6					<u>5 ·</u>
1	<u>3 3 3 · 5</u>	<u>2 2 2 6 3</u>	<u>5 2 2 2 6</u>		<u>3 · 4 3 2</u>	<u>1 2 2 2 6</u>
1						<u>1</u>
<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	1	<u>3 · 2</u>			
<u>3 3</u>	<u>6 2</u>	1	<u>5 6</u>			
<u>3 5</u>	<u>2 3</u>	1	<u>2 3</u>			
<u>5 7</u>	<u>5 7</u>	1	<u>5 1</u>			
<u>3 7</u>	<u>7 6</u>	1	<u>3 6 6 6</u>			
		5	6			
<u>3 5</u>	<u>2 2 2 6 3</u>	<u>1 2 2 2 6</u>	<u>3 2</u>			
		<u>1</u>				

这里《十六板》原谱是全曲的主旋律，它与对位旋律《八板》一样，可以任意选用笛、箫、笙、提琴等乐器来演奏，其他胡琴、琵琶、三弦、筝所演奏的都是《十六板》的变奏曲调。可以看出，这几个乐器所用的变奏手法与各个乐器的表达性能有密切关系。

附谱例：

板头曲

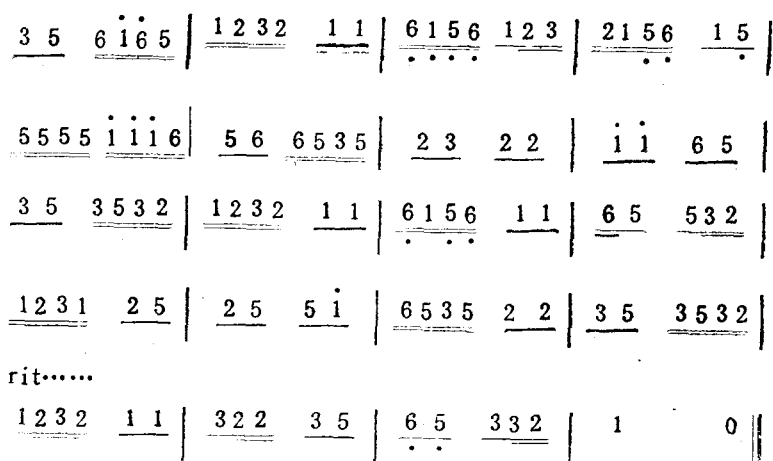
河南八板

中州古调

1=F 4

(又名天下同)

<u>3 0 2</u>	<u>3 5</u>		<u>6 5</u>	<u>3 3 2</u>		<u>1 2 3 2</u>	<u>2 1 6 1</u>		<u>5 3</u>	<u>5 5</u>
<u>5 5 5 5</u>	<u>1 1</u>		<u>6 1 5 6</u>	<u>1 1</u>		<u>6 5</u>	<u>5 3 2</u>		<u>1 2 3 1</u>	<u>2 2</u>
<u>5 1 1</u>	<u>6 5</u>		<u>3 5 3 5</u>	<u>6 1 6 5</u>		<u>1 2 3 5</u>	<u>2 1 6 1</u>		<u>5 3</u>	<u>5 5</u>
<u>5 5 5 5</u>	<u>1 1</u>		<u>5 5</u>	<u>3 3 2</u>		<u>1 2 3 5</u>	<u>2 1 6 1</u>		<u>5 3</u>	<u>5 5</u>
<u>5 1 1</u>	<u>6 5</u>		<u>3 5 2 3</u>	<u>5 5</u>		<u>3 1</u>	<u>6 5</u>		<u>6 5 3 3</u>	<u>2 2</u>
<u>3 5</u>	<u>5 3 2</u>		<u>1 2 3 2</u>	<u>1 1</u>		<u>2 3 2 1</u>	<u>1 1</u>		<u>0 1 2</u>	<u>3 0 1</u>
<u>2 5</u>	<u>2 3</u>		<u>2 3</u>	<u>2 3 2 3</u>		<u>5 5 6</u>	<u>5</u>		<u>5 6</u>	<u>5 6 5 6</u>
<u>1 1 5</u>	<u>1 1 5</u>		<u>1 2 2</u>	<u>2 6</u>		<u>5 5</u>	<u>6 5 2 3</u>		<u>5</u>	<u>1 0 6</u>
<u>5 6 5</u>	<u>3 5</u>		<u>2 3</u>	<u>2 3 2 3</u>		<u>5 6</u>	<u>5 2 3</u>		<u>5</u>	<u>1 6</u>
<u>5 6</u>	<u>5 3 5</u>		<u>2 3</u>	<u>2</u>		<u>3 5</u>	<u>6 1</u>		<u>6 5 3 5</u>	<u>2 2</u>
<u>3 5</u>	<u>3 5 3 2</u>		<u>1 2 3 2</u>	<u>1 1</u>		<u>6 1 5 6</u>	<u>1 2 3</u>		<u>2 1 5 6</u>	<u>1 1</u>
<u>6 5</u>	<u>5 3 2</u>		<u>1 2 3 1</u>	<u>2 5</u>		<u>2 5</u>	<u>5 1</u>		<u>6 5 3 5</u>	<u>2 2</u>



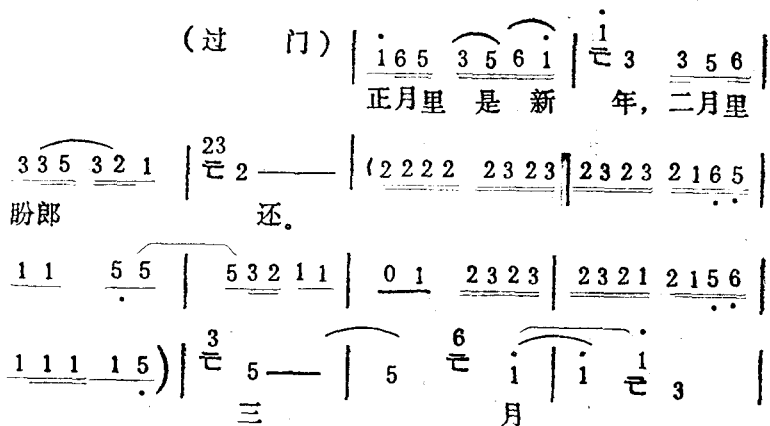
# 盼 夫

(开封鼓子曲)

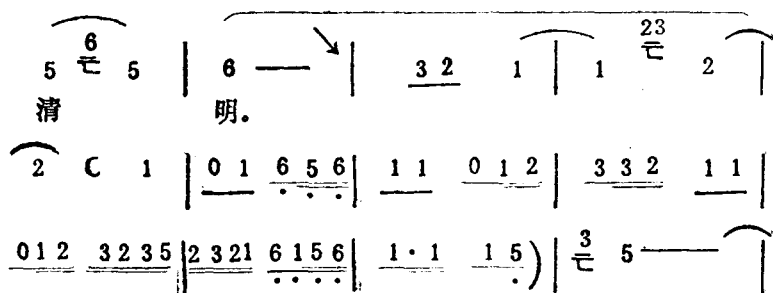
名老艺人张进忠唱

〔鼓头〕亲切、怀念地

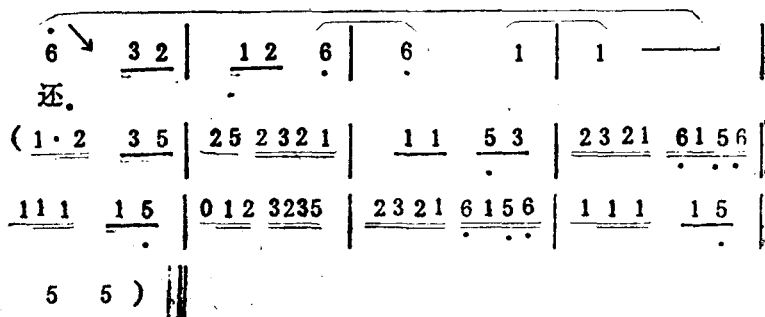
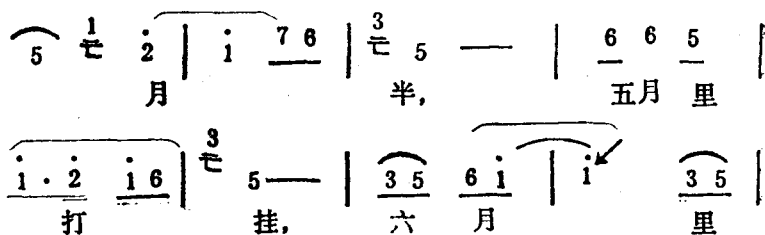
王致安 记录





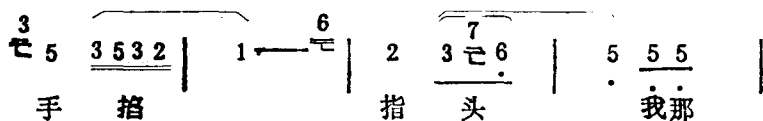


四

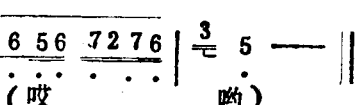
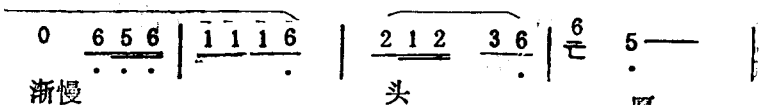
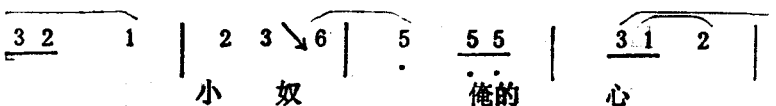
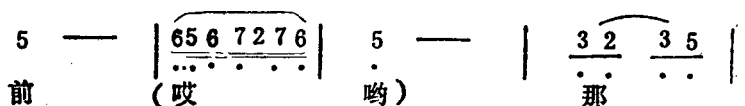
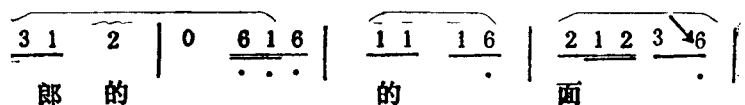
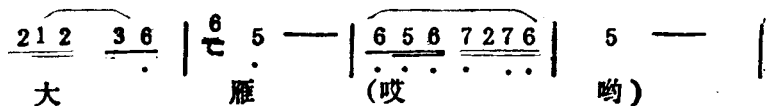
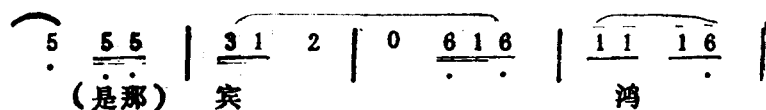


【寄生草】

慢 板



3 1 2 | 0 6 1 6 | 1 1 1 6 | 2 1 2 3 6 |  
 从 头  
 6 5 — | 6 5 6 7 2 7 6 | 5 — | 3 5 6 3 |  
 算 (哎 哟) 算 算  
 5 — | 1 1 3 | 5 5 5 | 3 1 2 |  
 离 别 有 那 大  
 0 6 1 6 | 1 1 1 6 | 2 1 2 3 6 | 6 5 — |  
 半 年  
 6 5 6 7 2 7 6 | 5 — | 3 2 3 5 | 6 0 |  
 (哎 哟) 是 怎  
 1 3 5 | 6 7 6 0 | 5 5 3 2 | 1 — |  
 的 那么 (哟) 睁 眼  
 2 6 3 | 5 5 5 | 3 1 2 | 0 6 1 6 |  
 不 见 (是那) 合  
 1 1 1 6 | 2 1 2 3 6 | 6 5 — | 6 5 6 7 2 7 6 |  
 眼 见 (哎  
 渐快  
 5 — | 3 2 3 5 | 6 7 6 0 | 1 3 5 |  
 (哟) 恨 不 能 (那么  
 6 1 6 0 | 5 3 5 | 3 2 1 | 2 7 6 |  
 (哟) 变 成 一 只

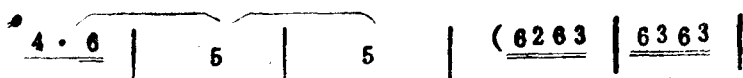


〔罗江怨〕

1/4稍快、忧伤、期盼

2	<u>1 2</u>	0 1	6 5	4 · 6
纱	窗	以		外
( <u>1 1 1</u> )	<u>2 2 2</u>	<u>1 1 6</u>	<u>5 5 6</u>	<u>2 4 2 4</u>
5	5	0	0	0
<u>5 5 6</u>	<u>6 6 4</u>	5 )		
0	0	0		
1	<u>5 1</u>	0 5	5 5	<u>1 3</u>
月	照	正		南
<u>3 2</u>	1	<sup>23</sup> 2	2	<u>(2 3 5)</u>
<u>2 3 5</u>	<u>5 6 2 3</u>	<u>5 5 6</u>	<u>2 3 2 3</u>	<u>5 5</u> )
2	0	0	0	0
6	<u>2 1</u>	0 1	6 5	<u>1 · 6</u>
红	粉的	佳		人
	( <u>1 1 1 1</u> )	<u>2 2 2 2</u>	<u>1 1 5</u>	<u>5 5 6</u>
				<u>2 2 4</u>
5	5	5	0	0

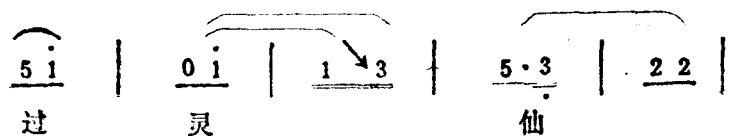
<u>5 2 6</u>	<u>6 4 6 4</u>	5 )	0	0
0	0	6	<u>6 3</u>	<u>0 1</u>
		斜	倚	栏
<u>1 5</u>	<u>6 . 1</u>	<u>6 5 3</u>	<u>2 1</u>	2
	杆。			
<u>3</u>	5	5	5	<u>1 . 2</u>
盼				想
<u>3 . 5</u>	2	<u>2 6</u>	<u>0 1</u>	<u>1 2</u>
	奴	夫	你	咋
<u>3 . 5</u>	2	<u>0 . 1</u>	<u>1 5 5</u>	<u>1 5</u>
不		不	回	还
<u>3 . 2</u>	<u>1 . 2</u>	<u>6 5</u>	<u>5 . 3</u>	<u>2 5</u>
			哎	
<u>0 2 3</u>	<u>2 1 6</u>	5	5	( <u>6 7 6 5</u> )
<u>4 5</u>	<u>2 4 2 4</u>	5	<u>1 1</u>	<u>2 2</u>
<u>1 1 6</u>	<u>5 5 6</u>	<u>5 6 2 3</u>	5 )	<u>2 6</u>
				奴为
1	<u>1</u>	<u>2 1</u>	<u>0 1</u>	<u>6 5</u>
你	烧	香	许	



愿,



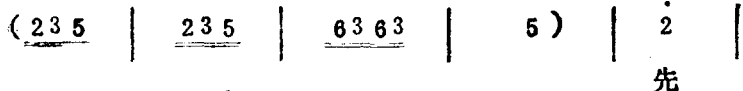
求



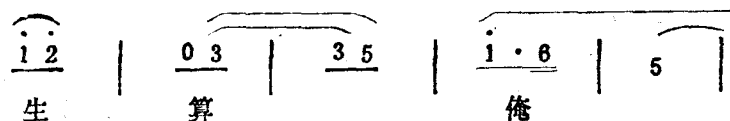
过

灵

仙



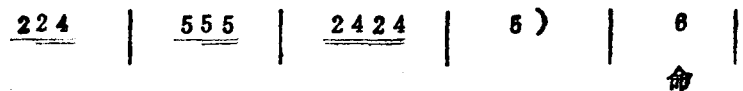
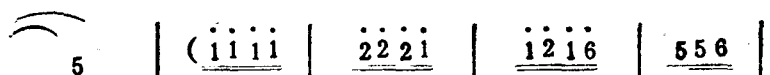
先



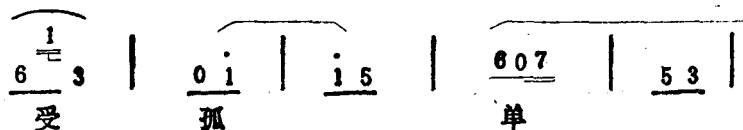
生

算

俺



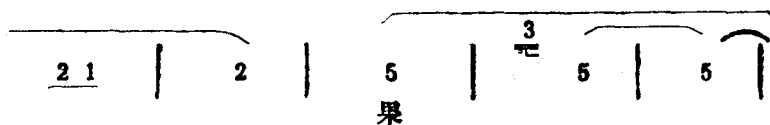
命



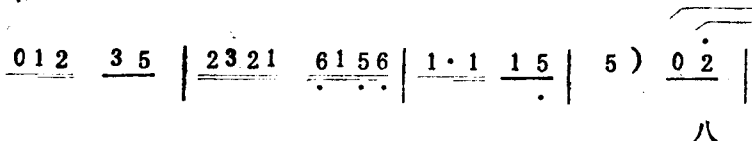
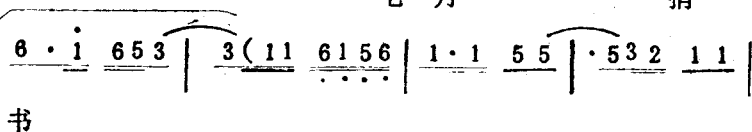
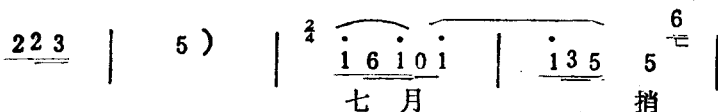
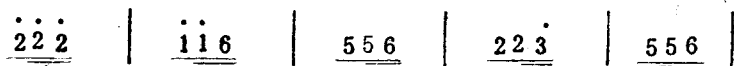
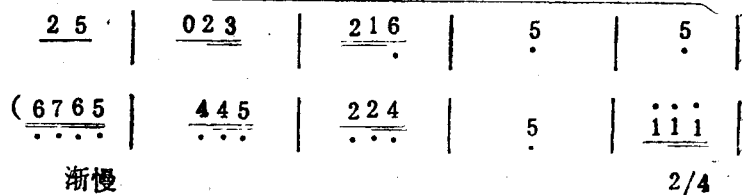
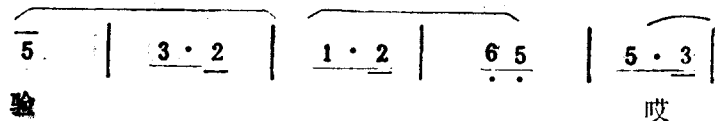
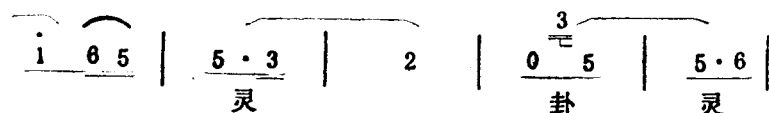
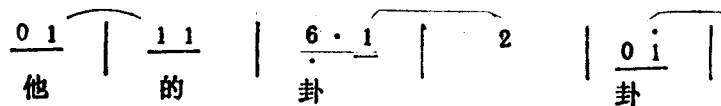
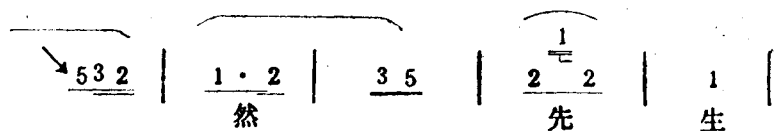
受

孤

单

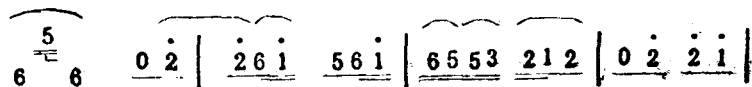
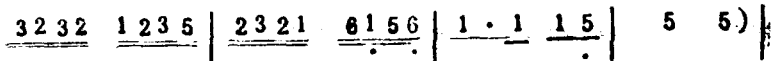


果

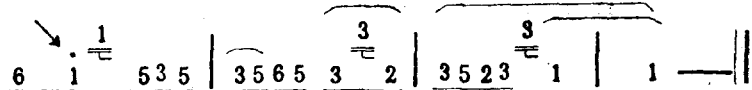




月 盼 九 月 想 思 害 到 那 十



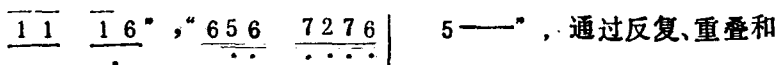
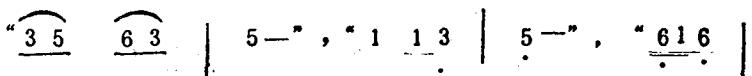
十 一 月 半 奴 的 郎 君 哪 腊 月 间



不 回 来 叫 奴 盼 想 你 一 年。

上面这段唱腔属于套曲结构，从歌词的句式和风格来看，类似民歌中“盼郎”、“十二月想”一类的小调。但是，作为艺术化了的民间声乐套曲，它没有停留在一段民歌、小调仅用单一的只曲，从一月到十二月平铺直叙。而是将前六个月用〔鼓头〕作为引子或序曲在开篇部分呈示；后六个月则用〔鼓尾〕作为尾声加以再现和呼应。中间用〔寄生草〕、〔罗江怨〕两个牌子来具体描绘情景和刻画人物，从而构成了一个完整的声乐套曲结构。

〔寄生草〕是一首抒情性民间曲子，音乐主题突出、鲜明，旋律流畅、委婉，特别是几个富于歌唱性和跳跃性的特征音型：



速度、力度的变化处理，淋漓尽致的描绘了红粉佳人思念、期盼夫君的生动情景。



〔罗江怨〕是一首具有板腔节奏性的牌子，节奏感生动而强烈，与前半部的《寄生草》恰成鲜明的对比。通过这种跌宕起伏，把音乐意境和气氛推向了高潮。

〔罗江怨〕在大调曲中是常用的曲牌，但通常的连缀方式是接在〔打枣杆〕之后。〔寄生草〕属于不常用的曲牌，风格古朴典雅，一般人较难掌握。张进忠先生打破了鼓子曲的一般结构形式，把〔寄生草〕用在〔罗江怨〕之前，似乎是不拘一格，信手拈来。但是从整体艺术结构和艺术效果来分析，应该说他用得非常得体，十分成功。这个只有四个牌子组成的小型套曲，无论从曲式结构或音乐形象来说，都不失为一部绝好的声乐套曲作品，具有很高的艺术价值。

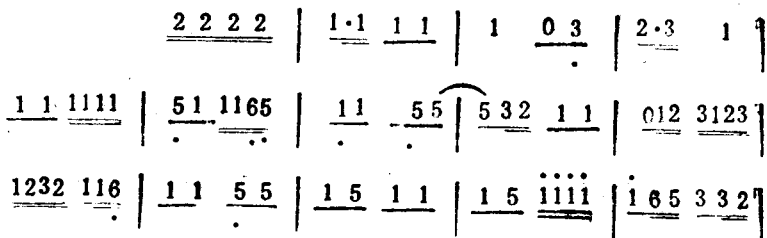
在〔鼓头〕的旋律中，我们可以看出它是吸收了岔曲和八角鼓的曲式和素材的，但经过了有机地吸收和处理，富有河南的民间音乐色彩，和南阳大调曲比较，开封鼓子曲则保持了节奏规整、曲调流畅、旋律性强的歌谣体风格，而南阳大调曲，特别是近代吸收戏曲音乐的手法之后，多角闪板和切分节奏，比较注重板腔的功能。

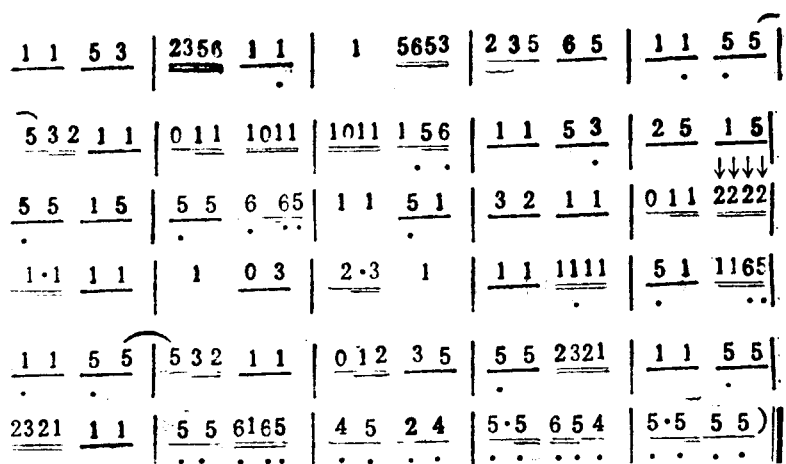
F调 2/4

陈 妙 常

（鼓子头前奏曲慢板）

（月下来迟一段）





(鼓子头慢板)

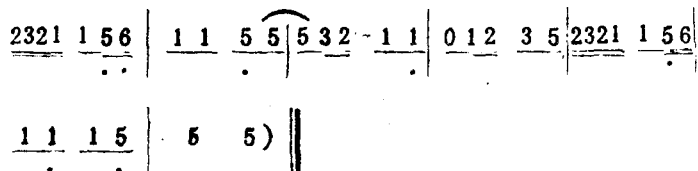
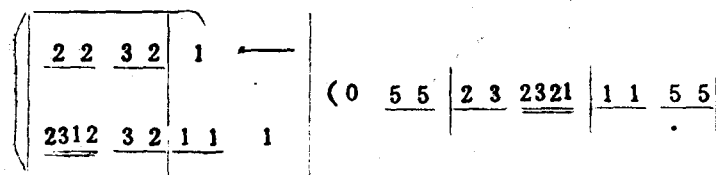
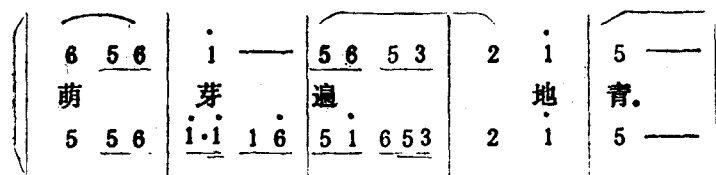
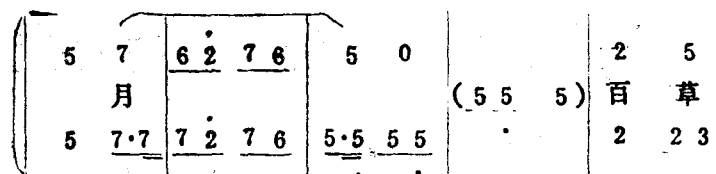
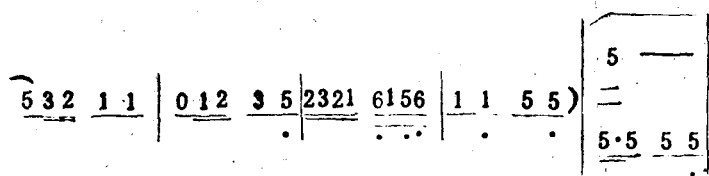
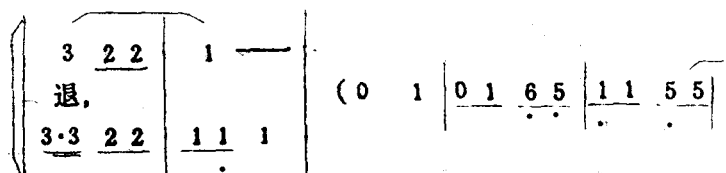
唱腔	5	<u>5 1</u>	6 5	3 2	5	—	3	5	1	<u>5 6</u>
	阵	阵	和		风,		桃	杏	花	儿
三弦	<u>5 5</u>	<u>5 1</u>	6 5	3 2	<u>5·5</u>	5	<u>6·6</u>	<u>5 6</u>	1	<u>5 6</u>

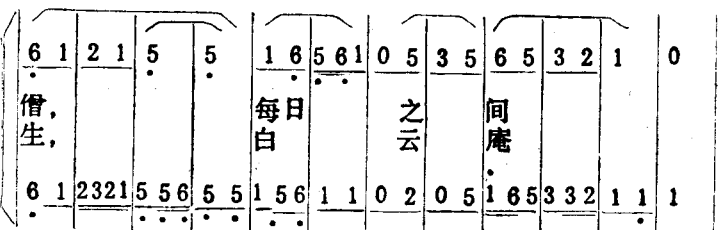
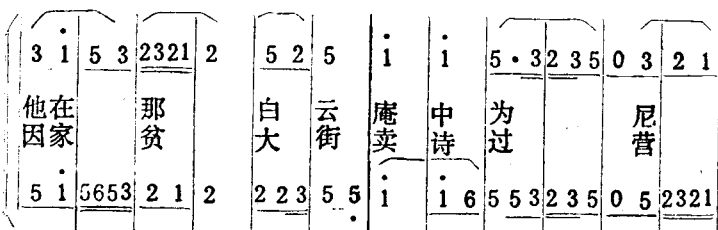
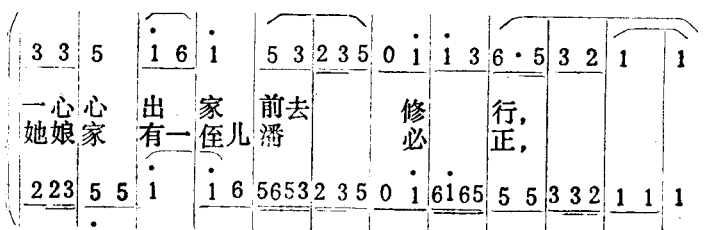
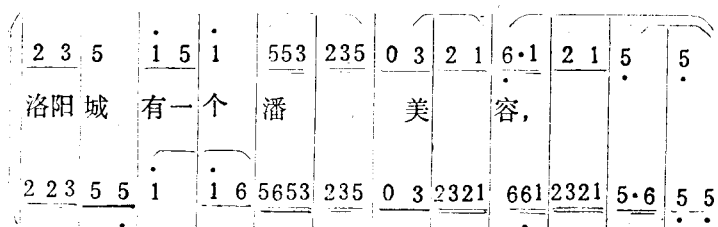
3	2 3	4	3	<u>2321</u>	2	( 2	<u>2·2</u>	<u>1 1</u>	<u>1 5</u>
		红.							
<u>3 3</u>	<u>3·3</u>	<u>5·5</u>	<u>3 3</u>	<u>2321</u>	<u>2 2</u>				

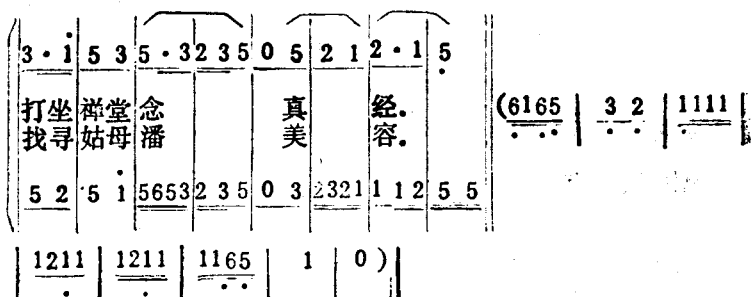
  

<u>1 1</u>	<u>5 5</u>	<u>5 3 2</u>	<u>1 1</u>	<u>0 1 2</u>	<u>3 5</u>	<u>2321</u>	<u>1 5</u>	<u>1 1</u>	<u>1 5</u>
5	—	<u>5 3</u>	1	1	—	5	—	<u>3 2</u>	1
九			尽			寒			
<u>5·5</u>	<u>5 5</u>	5	<u>1·1</u>	<u>1·1</u>	<u>1 1</u>	<u>5·5</u>	<u>5 5</u>	<u>3 3 2</u>	<u>1 1</u>

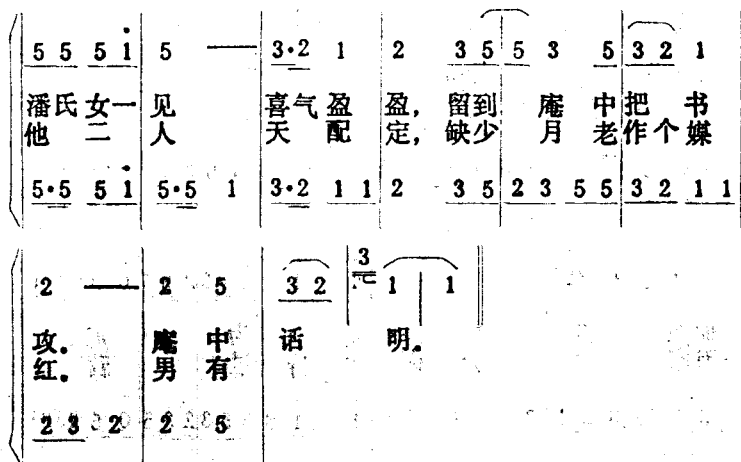


F调 1/4 (坡下快板, 有板无眼)

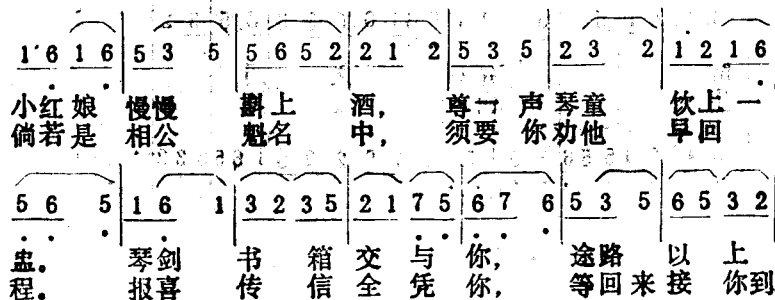


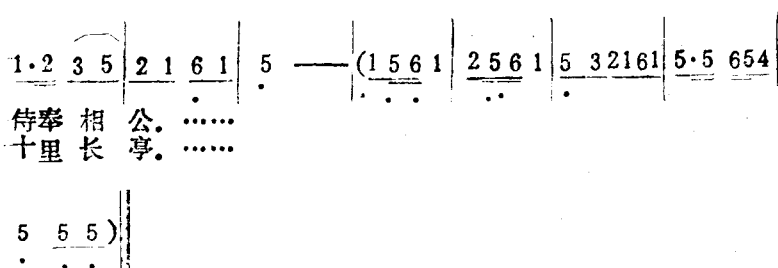


F调 2/4 (太平歌慢板)



F调 2/4 (下汉扬调慢板)





## 汝南丝弦道

李乐同 孙三民

汝南丝弦道是兴于清末，盛于民初，衰于建国初期，而今已失传三十多年的地方曲种。1988年7至8月间，我们在全县开展的曲艺人员登记中，对其作了重点调查。根据有关文字记载和老艺人的口碑资料，就它的形成、发展、艺术特征和衰灭的经过，简介如下：

### 一、汝南丝弦道的名称由来

坠子书是以伴奏乐为坠胡而得名，鼓子曲又以击鼓吟曲而称世，丝弦道的名称也是因采用三弦、琵琶、箏、瑟、坠胡、皮翁等丝弦乐器为伴奏而来的。据87岁的丝弦道友，著名的三弦、琵琶、皮翁伴奏手王化国说：汝南丝弦道的名字是清末己酉科（清光绪三十四年）拔贡生，汝南著名文人，丝弦道道首万道同所起。王化国十六岁（民国六年，公元1917年）到万道同家为万的弟子。张同樵、万香斋等演唱丝弦道而伴奏三弦，万在演唱前说：“南有

清音，北有北词，我们汝南，古称天中之地，咱们唱的曲叫什么？我说，这叫丝弦道。道者，志同道合之道也，以丝弦为纽，同唱天中之词，同奏清雅会心之曲，这就是丝弦道”。我们还访问了张小个（杰臣）、胡修荣等老人，他们年纪都在七十岁以上，提起丝弦道，都有类似说法。另外，从万道同创作的曲艺段子里，也有关于丝弦道的记载。在他1919年（即民国八年）创作的“什么芳”曲目中有这么几句：“昨晚七点多，来班丝弦道，有个万老香，还有个张小个，白面机伶鬼，名叫张长脖……”。由此可见，早在民国八年，丝弦道的名称就已有了。不论从口碑资料或文字记载来看，丝弦道这个名称是出自万道同。又由于它源于汝南，故而后人在丝弦道首冠以“汝南”二字。

## 二、汝南丝弦道的源头

丝弦道是源于本地还是从外地流入？说法有三：

一是源于开封说。据王化国说，丝弦道在很早以前叫“清音”，从开封府传到汝南。大约在光绪年间，开封有一班文人雅士，善唱“清音”，应河南督军赵倜之邀，到他的故乡（汝南），在南海书院演唱。由于唱腔婉转动听，唱词清雅古朴，又是在客房里围桌而吟，很受当地知识界的欢迎。其中最为倾倒的是该院教谕万道同，在书院唱了三天之后，就把这班唱清音的文人雅士请到府上，记其词，学其曲。他有个弟弟叫万道荣，因脚疾人称万跛子，音乐天赋极好，弹、拉、说、唱，箏、琴、箫、笙无所不精，很快就学会了“清音”的伴奏。在万道同的倡导和支持下，他的得意门生张月樵（万道同送艺名张长脖）、万香斋、付子英、瞎老王（王化国）、杨正芳、张杰臣、范绍尧（新蔡人）、袁子臣（正阳人）、付授初等都学唱起来，学会几个段子之后，便应当地社会之邀，在客房中围桌演唱。由于唱者是才子名流，听者都是高门弟子，便成为当地社会的一种时髦。开始在汝宁府治所在

地——汝南传播。后来，在万道同的学生新蔡人范绍尧，正阳县人叶子岳、袁子臣等人的积极推动下，相继流传到新蔡、正阳以至西平、遂平、上蔡、淮阳等地。

据此论者另一种说法是：在清光绪三十年，万到开封访友，在朋友家中听到“清音”的演唱，很感兴趣，便请了一班演唱者到自己办的学馆中演唱，而后传播汝宁府所辖诸县。

二是河北流入说。汝南县城关居民78岁的宋褐臣（1988年3月病故）说，我父亲在清光绪年间，曾当过汝宁府快班班头，当时的知府钱口，是河北省保定人。他来汝南做官，带来一帮子人。这些人想故土，思乡音，从保定请来一种叫做三弦书的曲艺，到汝南南海书院，这种曲艺没有专业人员，从艺者多文人雅儒，弹着三弦，击着八角鼓，弹着一种类似河北落子戏的曲调。演唱一些古典名著，如《三国演义》、《水浒》、《西厢》、《红楼梦》中的故事，听着十分清雅，很受知识界人士的欢迎，在万道同的支持下，便在汝南扎了根，逐步形成了丝弦道。

三是南方传入说。

据平玉县文化局原副局长杨荣润说，他们县有个老艺人说，万道同祖籍江西，明代初，其先祖万孟雅来汝南做知府，曾带来江西清音班。据《汝南府志》载：万孟雅于明初三年来汝南，当时“匪行乡里”，社会很不安定，加之本人“清廉如洗”，不可能带优娼至仕，这种说法既无文字记载，又不符合客观情况，故而不能成立。

根据我们所收集的资料来看：丝弦道最初具有落子和河北梆子腔，后受大小调曲子的影响，经长时期揉合转化，成为一种特有曲种，它与南方清音无血缘关系。汝南人之所以称它为“清音”，是取清雅之音的意思。这个历史时期，废科举，兴洋务，加之社会动乱，一些儒雅文人失去了投科入仕之路，对现实不满，需要一种精神安慰，这便为丝弦道的产生、发展提供了客观条件。



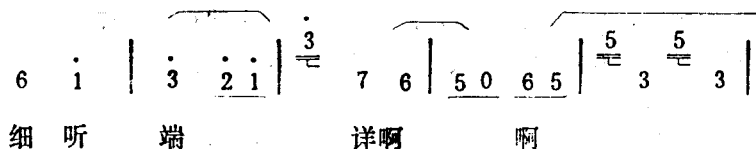
故我们认为：丝弦道的源头很可能是河北三弦书，其名称是万道同首先提出的。它是清末民初，在汝南知识界以演唱明志的一种曲种，因他们以清雅之士自居，故又称“清音”。

### 三、丝弦道音乐及其演变

丝弦道的音乐唱腔演变大致为三个阶段：

第一阶段：称为清音阶段。

约在清光绪三十年到国民初年的十年时间内，当时称之为“清音”，唱腔曲牌并不多，以《回句腔》为主，唱前先奏《老八板》，曲调以五声调式为主，常常加入清角和变宫两音，形成六声徵调式和七声徵调式。宫徵交替进行，所唱曲调悠扬、委婉、带有别致的河北梆子、唐山落子的风味，每乐段后加衬词、带甩腔。例如：



在演唱时，首先奏老八板，而后转入《四句腔》。见下例：

（选自王化国用虚词演唱曲调）

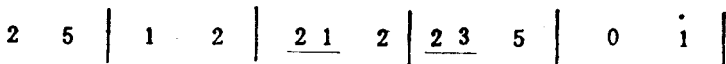
1 = F 2/4

老八板转四句腔

王化国演唱谱

老八板

孙三氏记谱填词



5  $\dot{1}$  5 3 | 2 2 3 | 5 5 | 2 3 5 | 6 5 3 5 |

2 1 | 2 5 2 1 | 6 1 | 6 1 6 1 | 2 2 1 |

2 2 3 | 5 — ) | 6  $\dot{2}$  | 6 — |  $\dot{2}$   $\dot{5}$   $\dot{3}$  |

(接唱四句腔) 政 策 变 人 心

$\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  | 7 6 5 |  $\overset{*4}{\text{三}}$  5 ( $\dot{1}$  | 5 — | 3 5 2 3 |

乐

5 6 5 6 | 5 — ) |  $\dot{2}$   $\dot{5}$  | 0  $\dot{5}$  ||  $\overset{7}{\text{三}}$   $\overset{4}{\text{三}}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$  |

山 河 变 样

$\dot{1}$  7 6 | 5  $\overset{*4}{\text{三}}$  5 | ( 0  $\dot{1}$  | 5 5 | 3 5 2 3 |

5 6 5 6 | 5 — ) | 0  $\dot{1}$  |  $\dot{1}$  0  $\dot{2}$  |  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$  |

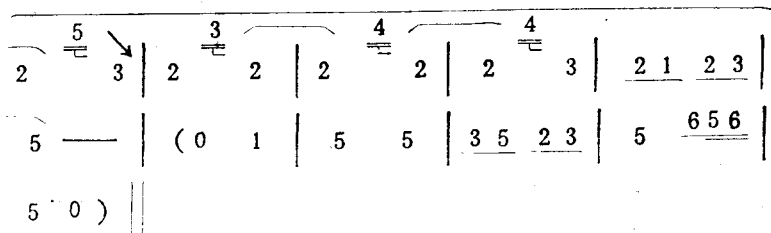
吃 得 饱 穿

$\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{7}$   $\dot{6}$  |  $\dot{5}$   $\dot{1}$  5 | ( $\dot{3}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\dot{2}$   $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  | 6 0 ) |

得 暖 (哪)

6  $\dot{1}$  |  $\dot{3}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\overset{3}{\text{三}}$  7 6 | 5 0 6 5 |  $\overset{5}{\text{三}}$  3  $\overset{5}{\text{三}}$  3 |

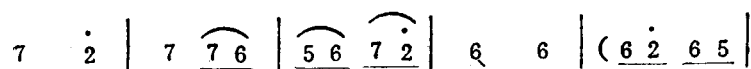
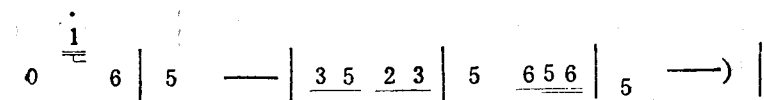
又 盖 新 房 (啊)



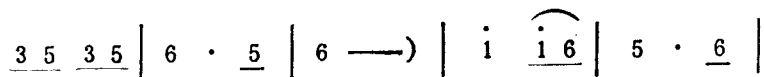
1 = F  $\frac{2}{4}$

花腔四句腔

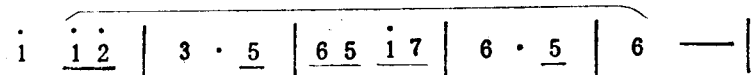
王化国用虚词演唱  
 孙三氏记谱 填词



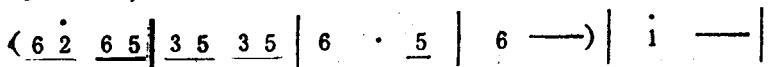
阳 光 灿 烂 照 山 河 (呀)



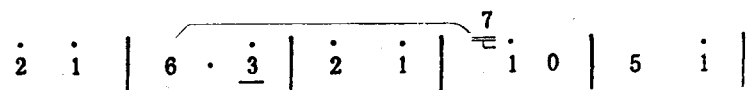
新 人 新 事



多 (呀)

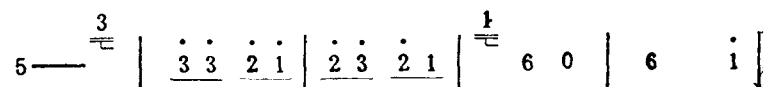


今



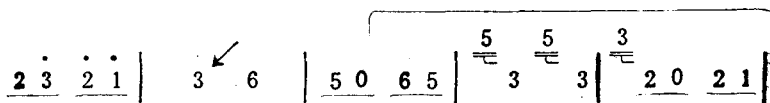
朝 咱 不 把

别 的



表

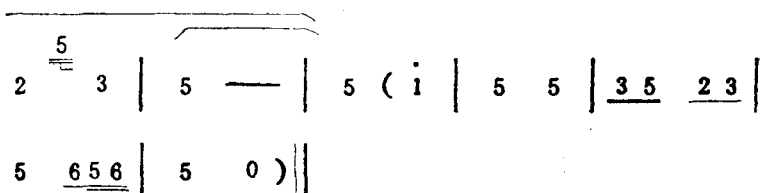
单 唱



计划 生育

刘 二

嫂



第二阶段：即《老八板》、《四句腔》和小调曲子并联的阶段。

由于初期阶段唱腔曲牌不多，加之有时也脱离当地语言声韵，难学难传，于民国十年左右，把已流入汝南地区的小调曲子引进，如〔杨调〕〔满州〕〔剪剪花〕〔垛子〕〔大小汉江〕〔哭阳〕〔双叠翠〕〔刺儿山〕等。而后对原来的唱腔逐渐丢掉，但“丝弦道”的名称仍保留不变，所以后来的道友既不会唱“清音”，也不承认它是“丝弦道”。

第三阶段：大调曲子为主的阶段。

大约从1940年开始，丝弦道大量地吸收了“大调曲子”的曲调，如〔鼓头〕〔鼓尾〕〔阴阳句〕〔坡儿下〕〔石榴花〕〔上楼下〕〔落江〕〔正阴阳〕〔莲花落〕〔诗片〕〔软书〕〔潼关〕〔书韵〕〔太平年〕〔上流〕等，时而还夹有快板书，但仍叫丝弦道。此时的丝弦道艺术风格，具有典型的曲艺音乐特征，叙事性强，听起来深沉，文人风味很浓。

在乐器伴奏方面：以弹拨乐、三弦、琵琶、箏、瑟为主，而

后又加入坠胡、四胡、皮翁、拱箫等。

击乐有：手板、八角鼓、木鱼等。

定弦：坠胡高度为上合弦即简谱（1 5 弦）

皮翁高度为尺六弦即简谱（2 5 弦）

三弦高度为上六上弦即简谱（1 5 1 弦）

琵琶高度为六尺上四弦即简谱（5 1 2 5 弦）

乐器演奏均按工尺谱，由于乐器性能不一，演奏者根据本乐器的技法可繁可简，伴奏都具有过硬的基本功和即兴伴奏的绝技。

它的演出形式与鼓子曲一样，不搭台，不化妆，地摊围桌演唱，有时单唱众和，有时众唱单接，均兼奏一样乐器。

#### 四、汝南丝弦道的表演特征

由于这个曲种是文人雅士自我欣赏的业余演唱，提倡“以弦结友，娱而不俗，风而不流，高雅自赏”。演唱时十分强调“留神闭目，端正大方”。要求演唱者嘴动身不动，手齐胸，足不移，吐词讲究抑、扬、顿、挫来表现曲中人物喜、怒、哀、乐的感情。为不失文人的高雅风度，演唱者不得左顾右盼，手舞足蹈。否则视为不规，就会被道友斥骂。据老艺人王化国讲，有一次张小个（即张杰臣）在朋友家唱“王安探病”，唱到“小二姐暗地想女婿”时睁眼看了一看听众中的友人之妹，回去以后，随即受到道首万道同的喝斥。到民国三十年以后，虽有少数道班参加民间红白喜事，但此风仍然保留。

#### 五、丝弦道的道首、骨干和班社

丝弦道的道首公认是万道同（但不是选举产生）。他是汝南万<sub>县</sub>区万寨人（今属平玉县），生于清同治八年，宣统三年推先生为会道，凡四十余年。他本人不擅演唱，但喜欢编戏写曲，创作的曲目有：《花烛乐》、《乡农叹》、《烟鬼叹》、《要婆

家》、《骂秃》、《劝架》、《女儿愁》、《踏青》、《什么芳》、《旅洋烟火》、《匪中缘》等百余篇。风靡豫南。民国十七年，曾以“汝南戏曲大观”之名在汝南石印印发，在社会上影响很大，1958年，万病故于许昌。

骨干：

王化国，别名瞎老五，现年87岁，系汝南县三桥乡王连庄村人，青年时期曾在黑虎庙拜和尚为师，学习寺庙音乐，后又参加了万冢《丝弦道》道班，是万道同的得力弟子。他先学习三弦，后攻坠胡，又精于箏、笙、笛等器乐，回乡后，与三桥班道首王化龙一起在汝南正阳一带作访友演出，名声很大。

张杰臣，男，现年84岁，汝南城关人，已瘫痪数年。他从15岁就开始唱“丝弦道”，一连数十年，是万道同的得意学生。

[付子俊]，男，系汝南县余子河人，14岁受业于万道同，20岁后便成为汝南县屈指可数的文人。他创作的曲目有《汝水恨》、《盼天晴》等段子十余个。他又擅长演奏三弦，是汝南西南丝弦道班的首领人物。

[张月樵]（1899——1960年），系汝南三桥人，别名张长脖，是万道同的得意门生，三十至四十年代享有盛名，1960年病故。

王德新，男，现年71岁，自幼酷爱文艺演唱，嗓门宏亮，曾受到万道同的赞赏，被聘请到万冢演唱半月方归。他的代表曲目《困土山》、《李豁子离婚》、《潘金莲拾麦》等。

除此还有[付授初]、[张化宇]、胡修道、万香斋、班世荣、[付宜民]、张永乐等人。

汝南城乡都会有会唱丝弦道的文人雅士，各个乡镇保甲都有他们的头面人物，以这些头面人物为核心，各自成立自己的道班（自称道社），全县约有三十多个，其中主要的有以道友胡连生为首的张岗班，以常世明为首的王岗班，以王化龙为首的三桥班，以赖国壁为首的马乡班，以赖国民为首的和孝班，以张化宇为首的

官庄班，以李凤章为首的邓庄班，以孙声庆为首的燕亭班，以宋世臣为首的城关班等。

建国后，少数道友参加了工作，多数人因参与剥削或地方伪政权，被列为民主革命的对象，受到人民群众的管制，一部分人被镇压，从此丝弦道停止了活动。

## 六、丝弦道的演出习俗

1. 不祭神鬼，只纪孔孟，他们说孔子是至圣先师和礼乐之祖。
1. 结友演唱，把演唱当作访友结朋，交流情感的活动。
3. 演唱在客房里进行。主宾同拉同唱，尽兴方休，从不要报酬。
4. 不分门派和字辈，以老少弟兄相称，只喊师兄师弟。

## 七、汝南丝弦道主要曲目

丝弦道曲目也有个发展过程，开始，是从外曲种中移植的传统段子，主要有：《小二姐做梦》、《小乔哭周郎》、《三结义》、《王婆骂鸡》、《王大娘探病》、《尤二姐》、《尤三姐》、《凤仪亭》、《黛玉葬花》、《黛玉悲秋》、《失街亭》、《失荆州》、《过昭关》、《别重台》、《苏三起解》、《柜中缘》、《闹书馆》、《胡二姐开店》、《金蛤蟆》、《骂灶王》、《骂殿》、《戏牡丹》、《拴娃娃》、《借箭》、《哭黛玉》、《哭晴雯》、《赶花船》、《借荆州》、《逼棺》、《骂曹》、《将相和》、《盘貂》、《曹操扒灰》、《烽火台》、《舜王尝羹》、《潘安寻姑》、《鞭打芦花》、《韩信挂帅》等。

到民国初，万道同及弟子开始取材于现实生活创作了许多段子。计有：

《十杯酒》、《小二姐包饺子》、《小秃戏妻》、《小跑反》、《烟鬼叹》、《大劝坟》、《女儿愁》、《女儿恨》、《女儿

怨》、《洞房乐》(又名《花烛夜》)、《功夫》、《什么芳》、《乡农叹》、《乡学叹》、《乡医叹》、《乡归叹》、《张家湾》、《观灯》、《看洋焰火》、《光棍叹》、《光棍不吃眼前亏》、《自寻窝库》、《官人恨》、《官人泪》、《闺中怨》、《送穷神》、《骂财主》、《骂巫婆》、《搅家婆》、《恶婆婆》、《鬼判》、《恶人先告状》、《假斯文》、《菊花诗社》、《善恶报》、《潘金莲拾麦》、《踏青》、《檀香木》、《小寡妇上坟》、《李豁子离婚》(后面两篇待考)等。

## 鼓子曲在开封活动的影响及兴衰

王 元 伦

鼓子曲又称“鼓子套词”，也叫“大调曲子”，是个历史悠久的曲种。据考她的前身和汴梁小曲有密切的血缘关系。北宋时的宋惜姣、李师师皆为汴梁小唱名伎优人。到了南宋，文化中心虽有南移之势，但蕴藏於民间的乡里俗曲仍不断活动及发展着。明代弘治年，俗曲已很兴盛。明人沈德符《颐曲杂言》中说：“元人小令行于燕、赵后，侵谣日盛。自宣（德）正（统）至（成）化弘治后，中原又行《琐南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属，李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继《国风》之后。何大复继至，亦酷爱之……”

嘉（靖）隆（庆）间乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《乾荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银纹丝》之属……”。

《哭皇天》、《罗江怨》、《银纹丝》皆为今天开封鼓子曲



常用的曲牌。以此可鉴，开封“鼓子曲”历史之悠久。清代末年开封曾有几个鼓子曲友的结社，称“鼓词社”。（如“永康社”、“庆云社”之类）一直延续到日军占领开封（1938年）方停止结社活动。

鼓子曲属于联曲体的艺术形式，每段书词皆是由数个或十数个曲牌联在一起，成为一体。开头曲为鼓头，结束曲为鼓尾，中间按情节需要套些其它曲牌子，故为“鼓子曲”。

鼓子曲的曲牌非常丰富，常见用的有：〔打枣杆〕、〔落江怨〕、〔太平年〕、〔莲花落〕、〔边关〕、〔潼关〕、〔双叠翠〕、〔哭皇天〕、〔满州〕、〔银纽丝〕、〔尖锭花〕、（也称剪剪花）、〔石榴花〕、〔上小楼〕、〔满江红〕、〔倒推船〕、〔诗篇〕、〔汉江〕、〔小汉江〕、〔坡儿下〕、〔阴阳句〕、〔飞板阴阳〕、〔风阳歌〕、〔老阳调〕、〔南锣〕、〔马头〕、〔玉娥郎〕、〔渭垛〕、〔上流〕、〔小桃红〕等。

鼓子曲使用的乐器：主乐器为三弦。配有箏、琵琶、二胡、四胡、八角鼓、小钹、大板、碟子等。演奏起来，音韵和谐，悦耳动听。

鼓子曲代表曲目有：《王婆骂鸡》、《醉打山门》、《麻姑献寿》、《陈妙常》、《粉红女》、《游湖借伞》、《水漫金山》等。

开封鼓子曲演唱者分专业艺人和业余艺人爱好者组织的鼓子曲社，两股力量。力量较强的则是业余的鼓子曲社（专业艺人量少较弱）。开封的鼓曲社基本上是以自然区域划分的。即东、北、西鼎立之势的三大班。东社以北羊市街为中心，名为“永康社”，社头曹春明（日军占领开封前期），社友有郭玉山、丁建家、铁文奇、买老三、海洪恩、张学仁、张进忠等（都是回族人，皆早下世），其中以张进忠最有声望，能弹善唱，会的曲词、曲牌多。现健在的还有马国玉、刘子敬、铁士杰、李金声、李大庆、曹振华等。

“鼓词北社”以游梁祠街为中心，以严干卿、凌润生为代表。

演技高，会曲词多。还有孟广太、朱光斗等人，因早不活动，曲社名称已无人知晓了。

“鼓曲西社”以“西皮艺”为中心，以马朝俊、李风林为代表，是较有名望的鼓曲社友。

据说还有一个“鼓词南社”，因多年已不活动，故无资料可查。

开封业余鼓曲社最盛时达七八十人。演出概不收费。一般是什么喜庆之事（如迎亲、生子、祝寿等），由东道主写请柬送予社头，再由社头通知社友，按期赴约，少则五、六人，多则十数人，最多时社友可将四张方桌团团坐满。不要报酬，不吃宴请，只需茶水纸烟即可。

清代末年，开封鼓子曲随着商业的发展，文化交流，逐渐的传到河南各地，流行于周口、洛阳、驻马店、禹县、汝南、南阳等各大商埠重镇。

日军占领开封后，人民陷入苦难深渊，鼓曲社友多系劳动群众，家无隔宿之粮，衣食尚难维持，更无闲心唱曲作乐。又加之鼓曲词雅难懂，曲调复杂难学，学鼓曲的人越来越少了。

解放后，人民政府已注意到鼓曲的挖掘问题，有焦振华等人对鼓曲作了大量的收集工作，积累了一大批珍贵的鼓曲资料，可惜在文化革命中损失一空，只字无存了。

专业鼓子曲艺人多系盲人，有单云生、刘玉奇、葛其才、程其斌、常金发、唐昆方等。其中以刘玉奇、单云生二人演唱技艺最佳。可惜这些老人皆相继过世了。

日本投降后（1946年），原开封的老艺人王西恩领全家由豫西南逃难归来，他将流传外地的开封“鼓子曲”（流入南阳称“大调曲”）又返归于家乡，在相国寺中开设书场。他的几个女儿王治仙、王治兰、王治玲、王忠云专唱大调曲子（鼓子曲），当时在相国寺颇为轰动。演唱的节目有“安安送米”、“玉娥送

茶”、“云楼听琴”、“经堂盗诗”、“妙嫦赶舟”、“潘金莲戏叔”、“挑帘裁衣”、“狮子楼”、“夫人设椅”、“孙夫人祭江”等。

王治仙吐字清晰、表演气派。她唱的武松很有一点英雄气质。王治玲嗓音清脆，韵味深厚。她唱的《孙夫人祭江》如悲如怨，如泣如诉。情真意切，耐人寻味。

古老优美的开封鼓子曲演唱到文革以后，越来越少了，已濒临约迹，待有接班传人。有许多流散于民间的曲词、曲目需要收集挖掘和整理研究，应引起我们的高度重视。

选自《开封文化志》

## 聊城八角鼓远近谈

辛 秀 长 溪

1980年我们在写《大调曲子初探》期间，文化部文学艺术研究院音乐研究所曾给我们寄来了一本油印资料《八角鼓》，注明为山东聊城的一种曲艺，由中央音乐学院民族音乐研究所1954年编印，这一资料辑录了山东聊城八角鼓曲词九首。资料的前一部分有编辑者李士钊撰写的曲种介绍和源流考证。文中以聊城八角鼓的曲牌同北京八角鼓(单弦)和河南鼓词(即流行于开封的鼓子曲)的曲牌相比较后，得出结论说：“根据傅惜华同志的意见，聊城〔八角鼓〕基本上是与北京〔八角鼓〕相同。”

1961年，由中央音乐学院中国音乐研究所编的《说唱音乐曲种介绍》里，在介绍聊城八角鼓时亦如是说：“据说在百余年前，北京的八角鼓(单弦)传到山东，山东艺人以当地方言，并吸收

河南大调曲子，不断融化，逐渐衍变而成聊城八角鼓。但是，由于它是在山东地方成长起来的，因此，它虽与单弦属一支，但仍有区别，且在曲调上变化较大。”这一论证正确与否？就其说“曲调上的变化较大”，已说明聊城八角鼓的曲牌与北京单弦牌子曲的曲牌差异较大。相反，聊城八角鼓里最常用的曲牌大都与河南大调曲子相同。且曲调与大调曲子也很近似。举李士钊编辑的〔八角鼓〕里所收曲词五首为例：

《四时农家乐》所用曲牌：

鼓子头、坡儿下、罗江怨、叠断桥、打枣杆、太平年、广东歌、二八娃娃、阴阳句、铺地锦、剪剪花、莲花落、鼓子尾。

《小二姐做梦》所用的曲牌：

鼓子头、阴阳句、坡儿下、罗江怨。爬山虎（即呀呀哟）、莲花落、剪剪花、诗篇、起板大鼓调、鼓子尾。

《佳人算卦》所用曲牌：

鼓子头、坡儿下、银钮丝、叠断桥、罗江怨、剪剪花、莲花、落、诗篇、鼓子尾。

《王婆骂鸡》所用曲牌：

鼓子头、爬山虎、坡儿下、太平年、莲花落、诗篇、剪剪花、垛子、鼓子尾。

《老来难》所用曲牌：

鼓子头、罗江怨、坡儿下、莲花落、太平年、诗篇、鼓子尾。

上边五首曲词里用了十八个曲牌，无疑是聊城八角鼓里有代表性的常用曲牌。这些曲牌中只有广东歌、起板大鼓调不属大调曲子，铺地锦、娃娃在大调曲子里使用较少外，其余十四种曲牌均属大调曲子里最常用的曲牌。根据傅惜华先生在同一资料里所述，这些曲牌中属单弦牌子曲的只有打枣杆、银钮丝、铺地锦三种。此外，聊城八角鼓的曲首曲尾称“鼓子头”、“鼓子尾”，与大调曲子相同，而单弦牌子曲的曲首曲尾则称曲头、曲尾；大调

曲子里的阴阳句，聊城八角鼓也称“阴阳句”，而单弦则称数唱。就聊城八角鼓曲牌的句式、旋律看，与大调曲子的同名曲牌系近血缘关系。我们认为，聊城八角鼓里多数的常用曲牌并不属单弦牌子曲，而与大调曲子相同。

这里，我们只是谈了聊城八角鼓与单弦、大调曲子谁远谁近的一些看法。聊城八角鼓是否源于河南的大调曲子，仍待山东的同志和专家们研究考证。

## 河南坠子的产生和形成

苏 柳

### 一

河南坠子的起源，一般都认为是由道情发展，结合莺歌柳书而形成的。我想这样说似乎还不够全面，要详细加以充实辩正。

1900年以前，河南流行的曲艺形式非常多，而在“说唱”范围内，势力最大的则为“四鼓”：渔鼓（道情）、小鼓弦（莺歌柳）、鼓儿词和鼓子曲。

渔鼓。渔鼓是“道情”的又一名称，正像“梆子”是秦腔的又一名称一样，是从它的一种打击乐器而得名的。

“道情”的产生甚早。陇东道情艺人耿豪顺说：列国（？）时缪庄王（？）很喜爱文艺，他看到寺里配修的乐器非常好，便要吸收采用渔鼓和夹板，寺院里提一个条件说：“我们的渔鼓、夹板是八仙使用的，不能随便给外人使用，你们要用就必须给我们传道，否则不成！”这样缪庄王就答应了这个条件，并将他自己的“××戏”改名为“道情”（邸作人，富士杰《陇东道情》）。《续仙传》说：“道情起于唐兰乐和听唱的“踏踏歌”。

又，宋周密《武林旧事》记南宋瓦市伎艺有“弹唱因缘”一目。

“因缘”是出自佛教，僧侣的术语，而所列伎艺人如：童道、费道、李道、沈道、甘道、愈道、张道等又朋为道士，想来，这种“弹唱因缘”虽不必即为“道情”，但一定和“道情”有着密切的关系。再有一种说法是：《都城记胜》、《梦粱录》、《梦果录》、《武林旧事》对说唱形式具载有“说经”、“译经”。洪迈的《夷志坚》丁集卷四记滑稽戏，说是有三个人扮作儒、道、释来打诨，中间道士说“道经”。从滑稽戏推想，可能那时有说道经的，并且从唐朝以来，释家就利用唱变文宣传，道家为了争夺信徒，自然也有说“道经”的必要；那么道情从说经传下来是可能的（安澜、怀岑、锦唱《河南坠子初步探索》）。这些都是传说和推断，姑且不论。从一些比较确切的记载里，我们说：“道情”的形成，最迟是在元朝的中叶，大概不会有什么问题吧！元人燕南芝庵《唱论》：“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八弦，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰道情。《宣政杂录》告诉我们，到宋代才创制了“渔鼓”。另外，我们还知道：“元曲有仙佛科，元人演曲里复多闻适东道语”（郑振铎《中国俗文学史》）。道情艺人所祀祖师，又是元初掌管各宗教的长春真人邱处机。

起初，道情是宣教的歌曲（上面提到的有关道情的传说和记载，都或明或暗的说明了这一点），所唱不外避俗出世，劝善惊恶等内容。什么“一朝事败成春梦，倒不如逢门僻巷，教几个小小蒙童”，“未央宫里王孙惨”，“孔明枉作那英雄汉，早知道茅芦高卧，省多少六出祁山”，“扯碎状元袍，脱却乌纱帽，俺唱这道情儿归山去了”等等，把世俗看得庸俗无味之极，充满了所谓安贫乐道，无荣无侮的道教宗旨。但在民间流传日久，渐渐的把题材放宽了，清代的一些作品，然虽仍以教训为主，却已经离开“道情”的本旨很远。

道情的演唱，最早是什么样子，无法知道，不过“渔鼓”这种东西可能是有的。据说，凡歌此曲者，从无伴奏乐器，完全徒歌，仅用两根长约二尺的竹片和渔鼓击节。开腔前，是五鼓三板；开始后，再拍三鼓，方进行正式唱段。它的曲调，从元朝以后，便逐渐失传许多，清代时，已经“仅存时俗所唱之‘耍孩儿’、‘清江引’散曲”。（徐大椿《泗溪道情》）。到清末，更几乎失传殆尽，只剩下几句简单得近乎朗诵的曲调了。

道情的流传很广，据我所知，目前在松江还有“渔鼓”；在山东有“渔鼓书”；在山西有“晋南道情”；在陕西有“陕北道情”；在甘肃有“陇东道情”；在浙江有“胡同鼓”；在吉林有“渔鼓”；在四川有“竹琴”（又称渔鼓）；在广西有“渔鼓”；在江苏有“道情”；在湖北有“渔鼓”皮影子戏；在河南有“渔鼓书”（又称道情书）和道情班；在安徽有“唱道情”和“倒七戏”。衍变中，由于各地风俗、习惯、语言、环境和经济条件等不同，所以它们的发展方法、道路也各有不同。有的已经吸收了笛子、唢呐、四胡、笛呐子、尖子号、板鼓、战鼓、大锣、小锣、大钹、铙子、梆子等众多的乐器，有的却还停留在“徒唱”阶段。有的仍是说唱……当然也是变改了的说唱，如“晋南道情”、“广西渔鼓”，有的却已成了大型戏曲，甚至成了皮影子戏，如“陇东道情”、“湖北渔鼓”，虽然蜕化后的形式不同，不过我们还是可以从它们仍大都还保持着渔鼓、夹板（简板）两种乐器，且在名称上不称“渔鼓”便称“道情”这一事实上，看出它们是源出一脉的。

道情如此之多，它的中心地究竟在哪里呢？有人认为是南方的产物，也有人说是华东，据我看不一定。广西艺人说：“由于湖南一部分手工业者和曲艺人旅桂的关系，就把这种形式带到广西（中南民间音乐舞蹈会演节目单）。”“陇东道情”的流行地区是甘肃省的东部，环县、庆阳、东华池以及宁夏小部分地区和陕北边沿的三边地带。这正好和“陕北道情”相叩连。而“陕北道情”的

艺人们又说是从山西流传过来的（梁文达‘陕北道情音乐’）。从曲调形式、演唱方法和使用乐器上研究。陕北道情也确实和山西道情非常接近。这样看‘道情’也许竟发源在该地带呢！当然，不一定就是河南，但即令是华东，出自江南的可能性也不大，更何况道情的形成还有可能在元代呢？”

道情的衰败并不偶然。从《泗溪道情》自序中“仅存时俗所唱之‘耍孩儿’、‘清江引’数曲”的话语来看，我们可以知道，在清代以前，道情已经走着下坡之路了。不过到徐大椿、郑奕金等诸家，却又创新，曲循旧调的暂时复活了这个体裁，它之所以又能获得生命，继续流传下去，主要是突破了“趋俗凡尘，警醒顽俗”的小圈子而扩大了题材范围；一方面是民间的故事丰富了它，另一方面是徐大椿等人又给予革新。这也就是为什么道情在清朝中叶还能兴盛一时的原因。

“经了乾隆‘十全老人’的时代，清室渐渐的衰弱下去了。此后变乱不断，鸦片战争之后，不久便来了太平天国。同时又有英法联军蹈陷北京。从此，海禁大开，中国古老的社会的基 础 从 根本上发生了动摇。像道情那样情调的东西便永远不再会 有人去写作了。”（郑振铎《中国俗文学史》）这便决定了道情的命运。

所以说，道情在清末的衰亡是必然的。尽管直到解放前夕还有人唱着郑燮的“渔樵耕读”，但是，它必须蜕化——从旧形式中产生新形式，这是社会背景决定了的。

## 二

小鼓弦。因其伴奏乐器——类似三弦的“三弦”（？），杆长鼓小而得名。通常又称作“莺歌柳”（也有说莺歌柳是小鼓弦的“北路”的）。由于它是“正统”以外的一种小唱曲，所以不为人们所注意，书上也从来没有记载过。我们只能凭艺人的传说来推断。

一种说法是：“莺歌柳”应作“英哥溜”。清朝中叶，有一



童养媳名叫英哥(?)，受不住公婆的虐待，装疯外出，手拿一小磁碟，用筷子击打，作为节奏，沿门歌唱民歌，内容是叙述她所受的苦楚，歌声清婉，感人欲泣，这是民歌被用来作职业歌唱的起始。又因英哥出外流浪，传播较广，学这种歌唱的人逐渐多了起来，歌的腔调内容也就逐渐丰富。为了纪念这个最初传播的人，就把这种民歌定名为“英哥溜”。安澜、怀岑、锦唱《河南坠子的初步探索》。(据老艺人王干臣和河洛大鼓老艺人张天培等所谈。)

另一种说法是：“莺歌柳”的曲子，哼来哼去听起来非常动人，所以拿黄莺歌柳来形容它曲调的美妙悦耳，每逢新年新节，城乡集镇都有玩唱的。唱莺歌柳书的，原是农村的劳动人民在农闲的时候，学习几个短曲准备在年节时候玩唱。自从帝国主义经济侵略深入中国农村以后，为生活所困的农民，逐渐流落到城市来谋生，莺歌柳书就在市场出现了。”(张长弓《河南坠子书》。根据未详。)

坠子老艺人赵金祥、王占生等人又说：“小鼓弦”的中心地是在周口。由于它的唱腔虽软，可是一良一良的，末尾的一句送韵，强的活象一条棍儿，故外号叫“硬格溜”。是经过开封、商邱传到曹州(菏泽)、开州(濮阳)去的。除了这边(指郑州一带)还叫“小鼓弦”，那边(指陇海路以北)已经都叫“硬格溜”了。

“英哥溜”、“莺歌柳”、“硬格溜”，这一下弄得可真够糊涂，究竟应该是哪一个呢？

按第一说，“英哥”的故事，“溜”字似乎讲不很通，很象该作“留”。

按第二说，民间会不会想到用黄莺歌柳四个字来形容唱曲的美妙悦耳？值得研究。

按第三说，一句送韵的特点——硬，能不能便夺去全曲的基

本表征——“软”，而为“硬格溜”的名称所代替，也属可疑。

三者都没有充分的根据，故而三者都有站不住脚的地方。

从故事性上看，第一说和第三说似乎比第二说理由足些；可是从坠子艺人在谈这一形式时，一般都把“身一又”念作上声而不念作阳平、阴平这一情况看，似乎又该是“柳”而不是“留”、“溜”。但“英哥柳”、“硬格柳”，现在是找不到讲的。

最后，我又想到傅惜华先生在《曲艺论丛》中提到的坠子名琴师“盖河南”王明福的说法：“坠子原为安徽颍州之时调小曲。相传昔日有颍州艺人漫游郑邑，捣弦卖唱，豫人闻之笃嗜若狂，群相效仿，别制新声，号曰‘坠子’。”以及我所听到的坠子老艺人赵定国、魏六声等的说法：“小鼓书是从安徽颍州传来的，所以都叫它‘颍歌’，它的弦子和三弦差不多，可是鼓子小杆子长，因而人都叫它‘小鼓弦’，其它的老名叫‘柳子’”。

这一说法是太值得我们注意的了。按中国戏剧、曲艺的称谓，居多是根据地区或乐器而命名的，如秦腔、淮调、湘剧、川剧、闽剧、祁阳剧、泗州戏、昆曲、苏滩（以上地名）；梆子、大鼓、二夹弦、弦子戏、打琴书、铰子书（以上乐名）等；而用人名（英哥）或比喻（莺歌柳）来命名的却不多见。这样看来，来自安徽颍州之时调小曲，颍歌的说法，竟是比较可靠的。“柳”，显然是“柳子”的简称，我们如果把它结合起来，不就是有地名、有唱曲、有伴奏乐器的“莺歌柳”吗？

为了证明我们的推断，我还可以举出以下七条理由：

一、清代的安徽颍州，即现在的安徽阜阳，距河南边界只有一百多里，不仅陆路便利，且有沙河水路，直通河南周口，周口是水旱码头，为皖北土产的集散地之一，商业非常茂盛，特别是民国以前，阜阳周口间的商卖往来频繁。艺术形式上的交流，当然是十分自然的事。

二、商邱是皖北土产的另一集散地。从商邱再转开封，或经

由周口转开封，周口水路往西约百里之遥，便是和周口齐名的重镇——漯河。而由阜阳往商邱，必经亳州；往周口必经界首。这种经济的和交通的关系，决定了“颍歌柳”的流传，致使豫皖边区周围的开封、漯河、亳州、界首成为坠子书生意有名的六大重点中的四大重点。

三、由于“颍歌柳”的流播趋势，是由南向北，故而郑州和新乡也终于成为后来坠子书生意的另外两大重点。

四、流行在淮北平原的泗州戏，不仅风格和坠子相近，且有成句成段的坠子唱腔（时白林、徐杨《关于泗州戏的音乐》）。而坠子中的小调，很多又是冀东和皖北一带的；甚至有直接反映这种经济、地理关系的，如：“上亳州”。

五、清光绪三十三年，有人把“颍歌柳”带到开封演唱（据说拉的是坠子弦，可知“河南坠子”这时正在形成中）。谁呢？皖北阜阳老艺人夏连成。

六、商邱老艺人王广才说：安徽阜阳，现在还把坠子叫“颍歌柳”。

七、鲁豫交界地带，有一以三弦为主要伴奏乐器的剧种，叫“柳子戏”。

至此，“颍歌柳”，大致是可以定下来了。

“颍歌柳”的演唱很简单：一个人弹弦兼主唱，另一个人拿着一扇单钹（小铰子）敲打着，随时与主唱者和腔。如果是一个人，就不要和腔而只自弹自唱，关于小铰子，据说是后来才改的，原先用的是一个小磁碟。它的曲子，据听过“颍歌柳”的同志说：只有不多几句，颠来倒去的“翻”。“书”也非常少。

“颍歌柳”初到河南农村的时候，确实曾经一度风行，甚至夺去了别种曲艺的市场。据坠子老艺人赵金祥说：当时曹州（菏泽）、开州（濮阳）一带，很多唱“扬琴”（琴书）的都转唱“颍歌柳”了。拥有广大地盘的“琴书”尚且如此，“颍歌柳”

的势力是可想而知的。这也就是“豫人闻之，笃嗜若狂，群相效仿”吧！

清末，由于帝国主义经济侵略的加深，农村破产，“颍歌柳”被迫往较大的城市发展。于1900年前后，进入开封。当时，在开封势力最大的曲艺是“鼓儿词”和“鼓子曲”。“颍歌柳”为了赢得市场，争取听众，就必须在艺术形式上有所变革，以崭新的姿态显露自己，这也是社会使然的。

### 三

鼓儿词。鼓儿词是由散（说）韵（唱）两种文体组成的，早在唐五代时就有“俗讲”；宋时就有了“鼓子词”。那时的“鼓子词”和现在的“鼓儿词”体例虽然不同，不过们从赵令畴写作“元徽之在莺莺曲词蝶恋花”的动机——惜乎不被之以音律，故不能播之声乐；形之管弦——可以知道，它除了以鼓击节外，并有管弦乐的伴奏。

这种“鼓子词”由于词牌单调，到南宋以后就衰亡了。元时，又产生了所谓“词话”。在此前，“倡赞词”和“涯（崖）词”、“陶真”，均以七言为主，至此方增加了字句。从元“通利条格（元完颜纳丹等纂）和“刑法志”中看，可知“词话”在元初是非常盛行的。同一时代流行在南方的，还有“陶真”。但二者的差别甚微。明末，复又分化为“鼓词”和“弹词”两类。叶德均先生说：

“陶真一系到嘉清时改名为弹词，词话一系列在明清之际的北方改称鼓词”《宋元明讲唱文学》。“弹词”的称谓最早见于明嘉靖二十六年（1547）成书的田汝成《西湖游览志余》；而“鼓词”的称谓却晚在清顺治（1646——1661）时才有记载。这时的“鼓词”在体制上已经和现在没有什么差别，叶德均先生说这时的鼓词“弦索的伴奏和鼓板节拍及十言、七言两类诗赞句式，是全部并且直接续承词话的。”《宋元明讲唱文学》。

由于语言、腔韵、情调或乐器上的差别，鼓词又分出了许多流派。兹将其主要的十数种列表说明为下：

称 谓	别 名	流行地区	备 注
梨花(梨 铎)大鼓	梨花调、 山东大鼓	山东、河 北、河南	它的产生比别的大鼓要 早。发源于山东。清代非常 流行，刘鄂老残游记第二回 记叙老残在明湖居听“鼓 书”，便是这种大鼓。
西河大鼓	西河调	东北、华 北、山东	相传起源于河南省。尚书 禹贡云：“墨水西河惟雍 州”。汉书地理志注云， “西河即龙门之河也，在冀 州西，故曰西河”。不过也 有说它起源于河北省的。
河洛大鼓		豫 西	有人因为它的演唱持二铁 片，便把它并入“梨花大鼓”。 我想如果“西河，即龙门之 河也”的说法可靠，还是并 入“西河大鼓”要妥当些。
奉天大鼓		东 北	
辽宁大鼓		东 北	和“奉天”相近。
乐亭大鼓	乐亭调、 铁片大鼓	东北、河北	
唐山大鼓		河 北	和“乐亭”相近。

(续)

称 谓	别 名	流行地区	备 注
梅花大鼓	北板梅花、 调清口大鼓	京、津	产生于清代末时，为北京满族人士所创始。
京韵大鼓	京韵大鼓、 京调大鼓	北京、天津、 西安	
安徽大鼓		安徽、南京	
淮海大鼓		淮 海	和“安徽”相近。

大鼓虽然有如此多的分别，但在大体上，其弹唱方法是相同的。李家瑞《北宋俗曲略》云：“无论他是什么大鼓，统统都是弹弦打鼓的，不过有的外加两片梨花筒（即明会曲所称梨花、拍板），有的是外加两片半月形的铁片，所以大鼓的名称虽多，大别之不过是梨花与铁片两种而已”。这里需要补充“竹板”一种。

鼓词的内容，大都为金戈铁马，国家兴亡的故事，这和北方人民的经历是有很大关系的。体裁形式多是长篇大幅，像“大明兴隆传”鼓词，凡102册。其他如“北唐传”、“呼家将”、“杨家将”、“平妖传”、“三国志”、“忠义水浒传”、“反王吴”等，每部也都在五十册以上。另外，还有不少讲唱风月故事的规模比较小的鼓词（如“蝴蝶杯”、“巧连珠”、“凤凰钗”、“红灯记”、“三元传”、“紫金钗”、“二贤传”、“珍珠塔”等。“差不多每一个著名些的故事，都已经有了鼓词”（郑振铎《中国俗文学史》）。可见北方人民是如何的喜爱这种东西；也可见鼓词的“书”是如何的丰富。

早在明末，山东民间便孕育着一种小型的以唱(韵文)为主的

“段儿书”（叶德均《宋元明讲唱文学》）。清代中叶，大规模的鼓词，讲唱者渐少，而出现了所谓“摘唱”。摘唱，便是摘取大部鼓词的一段精华，拿来演唱。郑振铎《中国俗文学史》说：“这似是一种自然的趋势，南划的演唱由全本而变成“摘唱”，鼓词也便由全部的讲唱而变成“摘唱”。这种趋势是原于社会的经济的原因的。以后成了风气，便有人专门来写作这种短篇的供给“摘唱”的鼓词了”。

清末流行在河南的“鼓儿词”，是“梨花大鼓”（支系鼓儿哼）和“西河大鼓”（支系为河洛大鼓）。当时“颖歌柳”统治着半个河南；“鼓子曲”统治着半个河南（虽然势力均已显露不支）；“道情”已见衰微；而“鼓儿词”却遍于全省。

#### 四

鼓子曲。鼓子曲和坠子的关系不大，所以这里我不准备多谈。

南唐时，汴梁的“小令”便很发达，而且从“流连坊曲，逐尽收俚俗言语，编入词中以便使人传唱”（刘过能《改斋漫谈》）的记述中，知道这些“小令”即是通俗民歌，宋熙宁、元丰间（1068——1085），汴梁勾栏中的说唱伎艺人孔三传，创作了“清官调”。清官调虽不一定和“鼓子曲”有直接关系，但它的演唱方法确是和鼓子曲近似的，以许多不同宫调的曲子为单位组成联套。元代以后，“套数”更加发达，虽然这时因南北曲兴起而诸宫调的说唱已处以从属地位了。明代中叶，海外贸易日多，商业经济发达，思想界成就了狂飙时代，民间俗曲逐渐抬头。明沈德符《万历野获编》卷二丑，词曲类“时尚小令”条云：元人小令，行于燕赵，后浸谣日甚。自宣、正（1426——1449），至成、宏（1465——1505）后，中原又行“琐南枝”、“傍妆台”、“山坡羊”之属。李崧峒先生初自庆阳，徙居汴梁，闻之以为继“国风”之后。何大复继至，亦酷爱之。今所使“泥捏人”、“鞋打卦”、

“松髻”、“三阙”为三牌名之冠，故不虚也。自兹以后，又有“耍孩儿”、“驻云飞”、“醉太平”诸曲，然不如三曲之盛。嘉隆（1522——1572）间，乃与“闹五更”、“寄生草”、“罗江怨”、“哭皇天”、“乾荷叶”、“粉红莲”、“桐城歌”、“银绞丝”之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远；不过写淫媒情态，略具抑扬而已。比年以来，又有“打枣杆”、“挂枝儿”二曲，其腔调约略相似，则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之，以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。其谱不知从何来，真可骇叹！这些曲子和清刘廷玑《在园杂志》及李斗《扬州画舫录》中提到的曲子，很多都还保存在现在的“鼓子曲”中。（当然，经过了许多流传，它的曲调变化是会很大的）。另外它还溶化了一些剧种的唱腔，吸收了其他不少地方的民歌小调。

1840年以前，是鼓子曲的全盛时期。张长弓先生说：“大概在清初时候，鼓子曲自开封到周口、禹县、南阳这三个大的商埠。三支中以南阳一支为最兴盛。但在鸦片战争以后，鼓子曲的势力就逐渐衰颓下来了。

衰颓的原因，当然也是社会变化的结果。而其本身，由于在发展中慢慢走向死路，进入深宅的大院，为地主、商人及有闲阶级所掌握，词调严格，难学难唱，从而脱离了广大群众，实在也是衰退的内在根由。

## 五

以上所述，便是所谓“四鼓”——清末河南流行的四大说唱形式。

社会背景和经济状况直接影响着艺术本身，显然，它们的逐渐衰败，是决定了的。不过由于各自具备的艺术条件的不同，在衰败的时间上和速度上，有先、后、快、慢罢了。

而在同一时期，也恰好就是新的艺术形式的酝酿时期。



1900年前后，当“颍歌柳”进入较大的城市时，问题便出来了，以唱出的腔调说，它的几句小曲显然竞争不过拥有大小牌子一、二百支的鼓子曲；以唱词的丰富说，它的二、三十个小段子，“颍歌柳”原来只有十数个小段子（其余还是改唱“颍歌柳”的“琴书”艺人带过来的），显然竞争不过每一个著名的故事都已成编的鼓儿词。“颍歌柳”艺人为了创造自己的前途，于是和道情结合了。

二者的结合，也是道情艺人的要求。由于人民的意识转化，“读书乐”、“泛舟乐”、“渔樵耕读”一类的词，早已不适合群众的口味了。听众的日渐减少，迫使道情寻求艺术的革新。这样，从内在看，两者都是主动的，根本不能说谁是结合者，谁是被结合者。同时，由于“能动性”是出自双方，新形式的形成然也，有不少很具体的事例可以证明这一问题。如：1903年，清丰、南乐以鲁定华为首的一股子“颍歌柳”艺人，到安阳市市场后门演唱，鲁的妹妹定菊和道情艺人陈炳林结婚。夫妻关系也加快了艺术上的交融。1904年初陈炳林到鲁定华哪里搭班，学习“颍歌柳”的演唱，并合两种腔调为一，大受欢迎，自是观众日增，改变了营业清淡的情况，豫北三府一时仿效者甚多。又，大约同一时期亳州的几个颍歌柳艺人从和湘西来的两个道情艺人（其中一个叫文之道——外号一声哼）成立了一个“道情班”。这个“道情班”起初是两种声调分段唱，但后来就慢慢混合了。当然，障碍毕竟还是有的，但通过一般都很顺利。例如：“坠子”的芽苗刚露，便受到一些保守者的排挤打击。1905年，开封道情艺人雷明（？）改习“坠子”，颇受群众欢迎，而鼓儿词的领袖艺人“穴头王老二”和一班子说评话的，却来干涉他，说他侵犯了弦子业的权益，还说什么“立着唱不该改为坐着唱”等。但雷明受听众情绪的鼓舞，坚定信心，一屁股坐在渔鼓上，狠狠的拉起坠子弦来。

“坠子弦”就是颍歌柳的“小鼓弦”，只不过加了一把弓子。

最初的改造是谁，现在还不知道，不过根据1905年雷明拉坠子弦和1907年夏连成拉坠子弦这两种事来看，“坠子弦”的形成当在1905年以前。

有了“坠子”，渔鼓成了累赘。第一，它和“坠子”音调不合；再者，原来唱“颖歌柳”的艺人也不会打，何况他们又有以手表情的习惯。起先他们还拿它夹在腿下当凳子坐，到1915年以后，许多艺人就干脆把它扔掉不用了。配合渔鼓的二尺长“夹板”，也由于同样的原因，被改为七、八寸长的用枣木或檀木制成的“筒板”，又响亮又轻巧。

“道情”和“颖歌柳”结合而蜕化出来的这种新的说唱形式，最大的问题，恐怕要算“书”的问题了。无论任何一种艺术形式直接促成其变革和发展的，乃是它的内容。萌芽时期的“河南坠子”便早已意识到这问题。在这方面，道情和颖歌柳的遗产，是很可怜的，从量上说，道情的中心大书，只有“珍珠塔”和“白蛇传”两部，而且篇幅也不算很长，其他便是小段子了，颖歌柳更干脆只有二、三十个小段子；从质上说，道情的小段子中“劝善”、“教训”一类，占着很大份量。而颖歌柳的小段子，又有一部分不适合城市听众的要求。这种情况决定：如果蜕化新的形式，就必须增添新的唱词；如果想求得形式的发展，就必须在唱词的内容上和社会意识相吻合；如果想在新的环境中站稳脚步，就必须在演唱感情上，适合听众的欣赏兴趣。因此，“河南坠子”处于酝酿期中，便开始了“书”的吸收工作。

## 六

所谓“摘唱”风气的盛行，主要表现在城市，在农村，实际上还是“大本头”处于优势。那么，要占领更广阔的阵地，就需要既有丰富的“小段”，又有丰富的“大本头”。

酝酿期中的“河南坠子”面前并列着许多曲种。在说唱上，

信口拈来的即兴创作，根本没有什么故事性的唱词；“评话”的主要有鼓儿词、鼓子曲、评话、莲花落等。“莲花落”是触景生情，“书”虽然丰富，但完全是白说，也没有唱词；“鼓子曲”没有“大本头”同一长篇中的小段，虽然可接连起来唱，但缺三掉四不太叩连，小段子虽然很多，而偏偏它的唱词又是适应“牌子曲”的长短句。客观情势说明：“河南坠子”必须面向“鼓儿词”。

怎样吸收呢？坊间虽卖有大的鼓词唱本，但对大多没有文化的艺人来说，这条路显然是走不通的。那么唯一的办法只有靠“口传”了。口传，由于旧社会造成艺人的保守观念，尤其显得困难。更何况当“坠子”初兴，因为夺了鼓儿词的听众，以鼓词领袖艺人“穴头王老二”为首的一班子说唱艺人，就和“坠子”艺人干了一场呢！因此，“坠子”在头几年里是没有吸收到多少“书”的。

“书”的大量增加，是1905年以后的事。那时，由于群众对“坠子”的热烈欢迎，鼓儿词和其他几种曲种迅速走了下坡路，以致鼓儿词等的艺人真正认识到自己场面不支，从而大批的艺人都收下自己的行业改唱“坠子”时，“书”，才被大量地带进来。

根据坠子艺人魏天声说：最早带进来的是“西游记”，（1907年夏连成到开封演唱的就是它），接来便是“施公案”、“包公案”、“杨家将”和“雷公子投亲”等，于1911——1913年阜阳顺河铺演员孙明德和弦子手朱玉峰带来了许多“书”，口传给现存的本地老演员党志发、陈志魁、程万林、刘世禄；计有“响马传”、“五虎平西”、“王宝同纂御状”、“王定保借粮”、“李天保吊孝”、“田二洪开店”、“单头马”、“牛文明投亲”（又名“魂打滑县”即天理会李文成起义）等大部头书。同时从山东大鼓演员传来“黑驴段”、“翻塔”（即绕口令），大鼓演员董连喜传来“困土山”、“白门楼”、“舌战群儒”。1929年，梨花大鼓女演员黑姑娘传来《红楼梦》中短段：“葬

“花”、“焚稿”、“怨玉”、“宝玉痴呆”；《西厢记》中的“赖柬”、“拷红”；《水浒传》中的“夺鱼”、“生楼杀惜”、“活捉张三”、“宋江发配”；《三国》中的“挑袍”、“战长沙”、“回荆州”、“借箭”。山东梨花大鼓演员徐凤云传来《今古奇观》中的“卖油郎”、“俞伯牙摔琴”，《小英烈》《东西汉》中的“鸿雁捎书”、“昭君出塞”等（安澜、怀岑、锦昌《河南坠子的初步探索》）。以后，乐亭大鼓演员又传来“玉堂春”、“王二姐思夫”。在北京的坠子演员学来了“扑蝶”和“闹铃”。另外，鼓子曲的个别小段，也被坠子艺人加上了许多衬字，拿来演唱了。

这种“十合一”的结果，自然是大大丰富了“坠子”的演唱内容。形式上有长篇，有小段；题材上，有历史上的故事，有生活细节；情调上，有慷慨激昂的叙述，有细腻感情的抒发；描写上有京津城市的繁华景象，有河南本地的乡土人情。

而丰富二字的另一面，也就显示了种种的不谐调和不统一。往往同场演唱两段，一段是提倡“显亲扬名”（多从鼓儿词来）一段是歌颂“遁居深山”（多从道情来）；一段是鼓励起早贪黑的“辛苦经营”（多从鼓儿词来），一段赞扬饱食终日的“醉卧茅芦”（多从道情来）；一段说“人争一口气，佛争一柱香”（多从鼓儿词来），一段又说“万般皆是空，何必挂心肠”（多从道情来）；一段是妇孺皆知的“俚俗言语”（多从颖歌柳来），一段又是难解难懂的“俊雅词句”（多从道情来）。

但，不论怎样，它是丰富的。

## 七

坠子的唱腔，也是来自各方面。组成的基础是道情和颖歌柳，但它随着“书”的丰富而丰富，随着内容的发展而发展，终于慢慢的起了质的变化。

坠子的形成的初期，正当辛亥革命前夕。道情腔调的压抑深肃。颖歌柳腔调的轻佻柔靡，都显然与这一时期的人民的意识不相调和。因此在腔调上也必须变革。“书”的大量增加——演唱题材范围的扩大，直接促使它这样做。

但，因演唱所处环境，听众欣赏兴趣等的不同，及当时的某种历史条件，唱腔艺术在发展上是有差异和不平衡的。在城市，因为以“小段子”为主，故而“小段子”的唱腔就加工较多，较细致，用他们的话讲，就是“重唱不重说”；在农村则以“大本头”为主，而“大本头”是专以故事情节来引人的，用他们的话讲，就是“重说不重唱”，因而唱腔也就比较粗糙。在城市，由于演唱者多是女性，“小段子”的抒情成分又比较多，因而就发展了许多咿呀的花腔，声情韵味趋向婉转的一路；而在农村，由于演唱者多是男性，“大本头”的内容又偏向于“文武忠奸”，因而就发展了许多所谓“串、连、滚、垛”等适合长篇唱述的腔调，声情韵味趋向硬朗的一路。

另外，在城市，由于接触其他艺术形式的机会比较多，唱腔发展的速度当然就快；但是因为面对听众是市民而不是农民，所以在健康朴素方面，比起乡村坠子，却是相对的降低了的。

从上述情况可以看出，坠子唱腔的发展，在很大成份上是由于有了女演员的参加所致，而女演员的参加却在1913年，这种参加在坠子来说，无疑的是一件大喜事，但他们不可能有一套完整的唱腔带进来也自是意中事。那么除了在原有的唱腔基础上，根据女性的条件苦心进行创造以外，就只有姐妹艺术形式中摄取滋养了。

摄取的情况有两种：

一、主动的吸收。例如赵玉凤吸收了“大鼓”、“小调”；刘银凤吸收了“马头小调”；赵桂琴吸收了“琴书”；金小燕吸收了“京戏”；李红燕吸收了“二夹弦”（豫东的一种地方小

戏)；靳元霞吸收了“河南曲子”；范艳霞吸收了“唐山落子”；李瑞琴、李三瞎子、王立光、吴雪吸收了“河南梆子”等。

二、自然的转移。我们知道，由于坠子的兴盛，很多原来从事别种说唱曲种的都改行唱“坠子”了。无论他是多么想摆脱原来的曲调，也必然会有很多的腔韵被带到“坠子”里面来，这是十分自然的事情。例如“坠子”最有名的艺人之一“黄马褂”（十一）赵远祥，就因为唱了半辈子“颖歌柳”，到改唱坠子后怎样“哼”人家也说他没有脱了“颖歌柳”气儿。又如女演员刘洪喜，原来是唱“梨花大鼓”的，到改唱“坠子”后，就怎样唱也带着“梨花大鼓”味儿。

除此以外，还有一种不自觉的影响。人们很难具体的指出演员的哪一句腔调是吸收来的，但通盘的听，却总叫人感觉有一种什么味道存在。这种影响的来源，多半由于演唱者所受的某种印象——如生长在什么地方，对某种戏曲或说唱曾有过经受等——过深的缘故。

## 八

“坠子”的说唱技巧，主要是接受道情的。道情因为历史久远，流传广阔，在运气、发音、念词、吐字上，都已积累有一套办法。在曲调的应用上，二远较颖歌柳来得高明。所谓“虚、实、寒、热、阴、阳、顿、挫”，“腔随字出，字正腔圆”等等讲究，都合盘的遗留下来了。但在演唱方法上，如一唱一和，一主（弹者）一宾（敲者）等，“坠子”却是接收颖歌柳的。因为道情完全是单口唱出，且肃穆之气甚重。呆滞死板，不适合群众要求。另外，坠子为了适应新吸收和新转移进来的情节比原来“段子”复杂得多的“本书”的要求，且又渗入了说评话的成份，学习了他们善于运用表情口技以夸张和模仿表达本领，索兴把他的“警堂木”（醒木）也吸收过来了。遇到“节骨眼”或情节比

较紧张的地方，“乒”的一声响，便引起了听众的注意。

1908年左右，坠子流行到豫西密县、禹县一带。受到当地曲子“踩场”的影响，遂又吸收了它们的“开板”（十八板）。直到现在，曲子老开板的某些乐句还保留在坠子的“开板”中。

“开板”这种形式，相当于戏剧演出的“闹台”。热烈兴奋，颇有招引听众的力量。但由于这种“闹台”只益于“板凳坠子”（因此“跑把”太快，只能坐着演奏），所以“逛夹道”和“串村子”的坠子艺人，就又吸收了河南梆子的曲牌“状元逛街”调。

1915年以后，大批鼓词艺人改唱“坠子”，竟把“扁鼓”也带来了进来。而伏牛山的坠子艺人，因为接近“鼓子曲”的盛行地区……宛属十三县，却又吸收了“鼓子曲”的“八角鼓”。个别艺人还有用“高台曲”（即河南曲子戏）的“曲胡”和“二夹弦”的“四胡”的。不过这些吸收，主要是露天和茶棚下的坠子书。至于串村子，逛夹道的坠子演唱，那是很简单的。

原载《中国近现代音乐史参考资料》三辑

## 河南坠子的发祥地

晓 犁

河南坠子曾经风靡大江南，北至长城内外，在三十年代初期，著名坠子艺人乔清秀、乔利元便灌制过几版唱片，河南坠子在其家乡河南更是遍及城乡。善于摹拟时调声腔的喷呐吹奏，在《云里吼》中至今保留大量坠子唱腔。河南历遭灾荒，虽经水、旱、蝗、汤的袭击和“四人帮”的大肆砍杀，河南坠子并未灭绝。1985年，河南曲艺家赵铎（项城人），率河南省戏校曲艺班毕业生晋京，为全国党代会演出，写下了河南坠子进入人民大会堂的

光荣史页。

坠子的主要伴奏乐器坠琴，早已传入日本。美国一位音乐家对这种乐器极为赞赏，他追本求源，经日本来华考察，辗转追溯到河南，最后访问了河南省曲艺团，河南坠子虽是我们民族民间艺苑中一株名卉，但它究竟始于何时何地，至今仍无定论，查阅有关文字资料和访问老艺人，传说之一，其发祥地就在周口。

《辞海》称，河南坠子是河南和皖北的道情、莺歌柳、三弦书结合而成。《中国戏曲曲艺词典》称，河南坠子是道情、莺歌柳结合而成，三弦书是莺歌柳的一支。既然是河南和皖北的道情和莺歌柳相结合，其结合地带，当在河南和皖北接境不远的地方。

1959年发表苏柳的《河南坠子的产生和形成》一文提出，1900年前，来自安徽的莺歌柳，在周口一带与当地道情相结合，演变成为坠子书。苏柳在此文中指出，1900年前，河南流行多种曲艺，较为盛行的是大鼓书、鼓子曲（大调曲子）、渔鼓道情书和小鼓弦（莺歌柳书）。小鼓弦因其伴奏乐器是长杆小鼓三弦而得名。坠子艺人赵国定、魏天声说：小鼓弦是从安徽颍州（阜阳）传来的。最早来河南的莺歌柳艺人李明春，是颍州南紫店乡人，光绪年间溯颍河西上来河南。坠子艺人赵金祥、王占生说：小鼓弦中心在周口，以后经开封、商丘传到曹州（菏泽）、开州（濮阳）。1907年（清光绪33年）；最早把坠子带到开封的夏连成，就是阜阳顺河铺人。商丘艺人王广才说，在阜阳一带，有的还称坠子是莺歌柳。据时白、徐扬的《关于泗州戏唱腔》，淮北中原的泗州戏，不但风格和坠子相近，且有成段的坠子唱腔表明泗州剧和莺歌柳不无一定关系，莺歌柳是自皖北传入河南的。

笔者访问过郑州著名老艺人李治邦，他当年曾与乔清秀同班，他的师父是安徽人。商丘市曲艺团坠琴手段敬明，他的师爷、师父因是安徽人，周口市现年63岁坠子老艺人张志安说，他的师父史殿东，师爷王国英都是安徽人，66岁的坠子老艺人韩佩铭说，



当年周口有位坠子艺人，大个、好嗓门，艺名“大叫驴”，也是安徽人。过去当地艺人与来自安徽的艺人发生口角时，常斥对方“你不就是莺歌柳吗？”这些都说明，当时莺歌柳自安徽传入河南。

莺歌柳为什么在周口和当地道情相结合？这是因为颍州、周口都濒临颍河，在未通铁路前，交通主要靠水运。周口位于沙河、贾鲁河和颍河汇合口，上联郑汴，下通江淮，是一水陆通衢，特别是，从明朝成化年间，南粮北调和北煤南运，除大运河外，又开辟自淮河入颍河，至周口换轮沿贾鲁河过黄河，再经卫河、老盐河、中运河进北京，周口成为中路、南北航运的中转要塞，于是形成繁华商埠。鼎盛时期，三镇鼎立，宛如武汉，四方商贾云集，人口达二十余万，设有两广、西湖、福建、江西、山陕等十四个省的同乡会会馆，同朱仙镇、社旗镇、道口镇合称河南四大镇。安徽莺歌柳艺人，溯河西上来周口，当是很自然的事。

当时周口人口密集，需要娱乐，四十多座戏楼并不经常演戏，于是曲艺场所成为当时主要消遣地。河北岸的后地，便是各种曲艺、杂技、占卜、耍拳、卖药和各种小吃的集中地。后来后地修建打蛋厂（今周口市罐头厂前身），艺人便迁徙山货街渡口至贾鲁河口护堤大墙一带（俗称大墙），沿岸曲艺棚星罗棋布，大鼓丝竹之声不绝于耳。清光绪年间，大理寺少卿李擢英告老还乡家居周口，逢其三叔寿辰，附近州县官员前来祝贺，他邀请曲艺艺人举办堂会招待宾客，参加堂会的坠子艺人洪子章，唱的是《麻姑拜寿》，评词艺人冯小厚，说的是《宴桃园英雄三结义》，李擢英赏给洪子章一百五十两纹银，赏给冯小厚百两银子。表明坠子当时在周口是雅俗共赏，并出入官绅人家。

莺歌柳为什么和道情相结合，据苏柳汇集的资料，莺歌柳初来河南，只会唱二、三个小段，当然竞争不过拥有大量曲目的大鼓书。而道情虽有大书，但它似说似唱，韵味也不如大鼓书，其伴奏乐器渔鼓（道情筒），声音沉闷低微，也比不上大鼓响亮动

听，道情本来就有适时应变，改革发展自己的历史，按道情最初是曲牌体唱腔，它和元曲一样，词意深奥，曲调一字百转，逐渐脱离人民大众，后来便改变为似说似唱的板腔体唱法，唱词也大为通俗了。现在它和莺歌柳都面临强劲对手，为了竞争图存，所以易于结合。莺歌柳和道情相结合，还在于当时道情在周口一带人多势众，至今郸城、沈丘、项城、商水等地仍有大批道情艺人，如郸城李疤痢、沈丘程疯子、项城李明道都是当时道情名艺人。另外曲艺从属于道教，而道情又是道家正宗，外来艺人乍到新码头，也必须投靠江湖门户。

莺歌柳既和道情结合，增加了伴奏，出现了新腔，自然大受欢迎，仿效者也越来越多。据说，一班艺人在演唱中三弦断了弦，只剩两银弦无法拨弹，临时买不到弦，却借来一个拉弦的弓子，用弓子拉，意外出现一种别致声音，音量比弦拨宏亮，后来几经加工，改造了弦鼓，终于成为一种柔雅深沉的悦耳妙音，于是便改弹为拉。三弦杆长，弹拨时横抱怀中，但改弹为拉，弦杆必须直立，初时，弦鼓容易滑动，是好掌握，有人在弦鼓上附加沉坠物，这样较为牢稳了。附加物称作坠子。这种新型乐器，一时没有名称，于是便称为“坠子”，久之变成为其名。至于“附加物”因外观不雅，琴手掌握熟练之后，已把它扔弃，但坠子成为乐器名称却一直承袭下来。各曲艺品种，大多以主要伴奏乐器为名，因而“坠子”延伸为这种新型曲艺的名称，它源于河南，就通称河南坠子。

河南坠子的发祥地众说不一，有说是开封，有说是商丘，但周口无疑是它形成地之一。前河南大学教授张长弓在《曲论集》中指出：俗曲唱奏地，无一不是商业区，则俗曲生长于商贸繁荣之地，是无可置疑的。

## 安 徽 坠 子

毛 然

一提起坠子，人们总认为是从河南流传过来的，其实，坠子起源于安徽旧颍州府（今阜阳县一带）。它是由流行于颍州的“莺歌柳书”（最早叫“颍歌柳书”），与“渔鼓”（道情）相结合发展而成。因而，早年俗称“渔鼓坠子”。约有一百多年历史。

安徽坠子早年只有业余性的男演员，农闲时演唱，农忙时干活，发展较滞缓。清代后期，由阜阳经周口流传到河南。在河南经过职业性女演员演唱，声腔起了很大的变化，日趋清脆优美，并吸收了大量的民歌、小调丰富自己，发展成为今天的河南坠子。但坠子起源安徽，这是肯定的。而且安徽坠子还保持了自己唱腔的特色。

安徽坠子演唱时，过去，左手敲长竹筒渔鼓（最早的时候还有打小钹的），右手击檀木一尺长筒板，伴奏者拉坠琴（初期是三弦），并用脚蹬竹梆或小钹打击节奏。现在，演员演唱时只击筒板，不敲渔鼓了，五十年代以后，搬上舞台演出，增加了二胡、笙、扬琴、大提琴伴奏。在我省农村则多为一自拉坠琴自唱，不打筒板，靠“脚梆”掌握节奏。声腔属板腔体，有：“快板”、“慢板”、“二行板”、“叫板”、“大小五板”和发展了的“摇板”（表达情绪激烈）、“寒板”（表达情绪悲哀）、“流水”（用于叙事）和“四平腔”、“太平腔”、“垛子”、“五字墩”、“三字紧”等。也还有丰富多彩的花腔曲调，如：“小黑驴”、“小北口”、“水漫金山调”、“斗鹌鹑”等。坠子音乐优美动

听，变化灵活，易于吸收融合其他曲种音乐来丰富自己。

坠子的说唱技巧，讲究“虎、实、寒、热、抑、扬、顿、挫”，“腔随字出，字正腔圆”。受“道情”（渔鼓）的影响较大。还学习评话的“说”的本领，以及运用表情、口技来夸张和模仿自然界一切事物的本领（如：马嘶、鸟叫、哭声等等）。

坠子曲目相当丰富，有大口坠子（部头书）、小口坠子（段子）两种类型。

我省坠子早年就有过一些影响较大的演员，如当年活跃在黄河沿岸的刘元芝、岳合兰（绰号蹲倒山），现在观众仍然不断提起他们。（原载1982年9月23日《安徽文化报》）

## 浅谈三弦书的发展与演变

口述 付志亭 记录整理 姬永钦

付志亭先生简介：

付志亭先生家住社旗县兴隆乡小贺庄，今年73岁了，幼年拜张启源为师，20岁那年，在马街书会上崭露头角，被评为第二名。1945年，在唐河县大河屯三皇会上一举夺魁，被誉为“三弦书状元”。会后，被艺人公选为方（城）、唐（河）、桐（柏）、泌（阳）四县的巡千。

三弦书原叫腿板书（因艺人演唱时腿上缚数块小板击节伴奏而得名），据前辈艺人传说，三弦书创自三皇（即天皇、地皇、人皇），所以，三弦书艺人自称为三皇弟子，教三皇爷。但有人说三弦书是孔子周游列国时流传下来的，并且还留有诗句。由此可见，三弦书的起源迄今仍无定论。

腿板书究竟起源于何时，由于史书没有记载。至今无法查考，但据我所知，从腿板书改叫三弦书是在坠子兴起以后，距今不过六七十年的光景。

在我小时候，看艺人李广珍、刘永科、赵四差脚、张如西等人的演出还是在腿上缚一串紫檀木的小板自弹自唱，他们当时已驰名南阳、唐河、方城、泌阳、桐柏、叶县、鲁山等县。我15岁那年，拜李广珍之徒张启源为师，先后认识了郝寨的陈延荣、宋大眼（名字不大准确），赊镇王新亭、刘宪斗、唐河郭林封、方城张士德等人。他们的演出形式亦是那种样子，老师说这就叫腿板书。

我十六岁那年，第一次随师父上马街参加书会。会上，几乎是所有唱三弦书的艺人腿上都缚有小板。尽管他们面前桌上也放着铰子和八角鼓，但都是在道白时才腾出手来敲几下。由于我那时是初学，老师要求很严，根本不允许胡跑乱看。当时的我年幼好奇，忍不住不时地偷看几下，我记得离我们不远处有一班是四个人，他们是一人弹三弦，一人吹上天梯儿（弦子名，形状是四个弦子轴都在一边），一人吹闷子，一人打板带铰子，开始我不知道唱得是啥名堂，只是听得唱腔跟我老师的差不多，过了一会儿，换人唱时，见弹三弦那人从腿上往下解板子，才知道他们唱的也是腿板书，并且是谁唱谁弹三弦带踏板。从这些情况看，当时不管一班有几个人，也不管配几种乐器，唱得都是腿板书。也就是在这一年，腿板书艺人在马街书会受到了冷落，很多唱坠子的刚到会就被人请走了，然而不少颇有名气的腿板书艺人却没有人写书。一天，禹县一个姓白的艺人，把所有的腿板书艺人集中到马街西头一家饭铺里说：“您没看看，坠子眼看就压住咱们了，以后，咱也把铰子、鼓子掂出来唱吧。”接着，南阳县的赵四差脚、刘永科（现在社旗县），方城的张士德，唐河的郭林封、李广珍，泌阳的张如西（现在社旗县），桐柏的安玉松等几个当时有名望的

艺人也谈了不少改进腿板书的办法。

从马街回来以后，社旗、方城、唐河、泌阳、桐柏一带唱腿板书的艺人很快都改成了两人一班儿，弹三弦的光弹，并把腿板换成了脚梆（腿板一般都是有五公分厚，一寸宽，六寸长的紫檀木或枣木做成，一头钻上眼，穿在一截铁丝上，铁丝两头握两圈儿，绑两根绳子，一头绑在膝上，一头绑在脚后跟上，演唱时由脚后跟上下抖动，带动板子发出刷刷的响声）。由于没有腿板，再叫脚板书就不恰当了，这才改名叫“三弦书”。

民国二十年至三十年间，安徽、山东及豫东的坠子艺人到社旗、唐河、方城、泌县、南阳、桐柏一带演出的越来越多，因而这一带学唱坠子的也日益增多。甚至有不少唱三弦书的也改行唱子了。为了和坠子争夺观众，很多三弦书艺人看光改变演出形式还不中，就下功夫从唱腔上改进三弦书。他们首先研究了坠子唱腔的特点，发现坠子里也有腿板书的腔调，于是，就向其它曲种学习，把那些人们喜爱的唱腔学过来，通过改造加进三弦书里。那时加入三弦书里的有二黄调、宛梆调、大调曲子调、越调，另外还有一些地方民歌小调。唱腔改进以后，在伴奏乐器上，光一把三弦不够用了，有人干脆把坠胡也用上了。从此，便逐渐形成了一套全新的三弦书声腔体系。

在表演形式上，由于弹和唱分开了，唱的人有了充裕时间，也就在唱的中间，根据剧情和人物身份，模仿戏剧演员做一些表演动作，改变了原来只表不演的做法。当时，唐河李广珍还提出三弦书艺人都是学点武术，练些武功，必要时做些武功动作。比如打差脚，丢双叉等。此后不久，很多比较精彩的表演动作都出来了，郝寨宋大眼能在演唱时把正在敲着的饺子用手指向上一弹，使饺子飞起七八尺高，加之饺子上坠的红线子，在上边或翻或旋，形成各种花样，落下来时，他或用手，或用筷子去接。每次都让观众目瞪口呆，拍手叫好。另外，还有人组成三弦剧团到

外地去演出。

总之，在激烈的艺术竞争中，在老一辈艺人的艰苦努力下，三弦书不论在唱腔上，还是在表演形式上，都发生了很大变化。我相信在党的文艺方针指导下，三弦书将会有更大程度上的发展，但愿它为更广泛的群众所喜爱。

## 三弦书的唱腔音乐及其特点

赵延修

三弦书唱腔的唱腔曲调，系民间歌乐小调，揉合而成。速度上有快有慢，运用自如，曲式上属板腔体音乐，音域宽阔且幅度较大。

三弦书在唱腔上大体可分为铤子腔、鼓子腔两大类型，其主要特点是铤子腔平铺直叙，变化多，容量大，适于介绍人物或对事件的述说，上句常落在“3”“6”“2”或半说半唱，而下句必落到主音“1”或半说半唱上。鼓子腔有它的独到之处，特别是上句很自然而巧妙的在音程上造成上方四度移位的效果。多落在“4”或半说半唱上，下句一般则落到“1”或“5”音上，由于它音域宽，能高能低，能说能唱，唱腔优美动听，故多用于抒情部分。

在板式上随感情表演需要，有慢板（中速稍慢）、二八板（中速）、二六板（中速稍快）、流水板、快板、飞板（快速或近似紧打慢唱的速度），一般来说由高到低，由慢到快是三弦书演唱的普遍规律，但随感情的变化，唱腔板式也随之变化无穷，其唱腔在起板上最六的区别是，铤子腔起腔多在眼板（弱拍）。鼓子腔则多

在强拍上开腔（顶板），这是一般规律，在两大腔内又根据感情的变化和演唱的开始与收尾，其中又分许多，其基础不动（腔类不变）的变化腔类型。如铰子腔内的三腔四送（也有叫三挑四送），扬腔〔武（大）文（小）扬腔，送扬腔〕，叹腔〔双（大）单（小）叹腔〕，鼓子腔中的鼓子顶腔，叹腔等形成了它一套完整的唱腔体系。

三弦书在板体结构上多为以铰子腔开始中间转为鼓子腔，最后又以铰子腔结束，即所谓的A→B→A段体结构，但也有A→B体结构（如张玉秀同志唱的“女货郎”），和单段体的如著名的《卖丫环》就是一鼓子到底。

三弦书的伴奏音乐有它的特殊地方，很早前是自弹自唱，脚踏木梆击节奏，所以沿袭至今，不少民间艺人仍用三和弦的伴奏方法即所谓死品和音，不论唱腔高低或说或唱都是1 5 1。到六十年代中期出现了象张玉秀、马香申、潘桂荣等女演员后，由于女声唱腔的冲击和乐队新生力量的充实，逐渐改为随腔伴奏的方法，但一般艺人还多是用一把三弦做死品和弦伴奏，另挥一把坠胡，烘托气氛。

## 灶 书 初 探

彭华后 曹家振

灶书，是河南省固始县特有的一个民间曲种，也是曾在一个历史阶段深受农民、手工业工人、农村集镇商民，特别是他们中的妇女所熟悉、喜爱的一个曲种。它最早产生于固始东乡、北乡的罗集，分水亭子、蒋集、往流集等经济比较富裕的区域。它的鼎



盛时期，即清末至民国年间，才在同固始县毗邻的安徽省霍邱县、阜南县、全寨县，河南省的商城县、潢川县、淮滨县等一部分农村流传。中华人民共和国建国以后，由于农民群众政治生活、物质生活的改变而带来的文化生活的改变，特别是经济制度，农村生产组织形式的改变，除农业合作化前，灶书在农村还时有演唱外，随后便逐步走向衰亡。至今，除六十岁以上的艺人和五十岁以上的听众，对它的声腔音乐，表演形式，主要曲目内容，尚保留完好的记忆外，在中、青年一代中已经基本失传。

## 一、灶书的产生、形成和发展

### 灶书溯源

灶书产生于何年何代，由于灶书系民间流传的一个曲种，素来不登大雅之堂，因而各类文学史料，均未见诸记载。但就民间传说推考，灶书大致当产生于距今一百三十多来前的清朝咸丰年间。

1. 从民间故事推考。固始县东北一带农村，流传有一个《柳员外招亲》的故事，说的是大山底下有一户财主姓柳，家有良田千亩，庄园十处，骡马成群，金银成箱，家中豪富成为方圆百里之首。柳家虽是财源茂盛，然人丁不旺，老两口只有一个独生女儿，老员外视如掌上明珠，取名玉叶。这柳玉叶小姐年至二八，不仅出落得品貌压众，而且知书达理，温柔贤淑，堪称闺中英杰。一时之间，四方达官贵人，豪门望族，委媒人，托宾客登门求亲告聘者，络绎不绝。这柳小姐一律拒之千里，老员外爱女心切，当然不敢违拗小姐意思。年夏一年，看看玉叶已年愈二十，仍是终日埋头吟诗作赋，描花绣朵，全然不提个人婚事。员外老两口为千金择婿，暗暗成了一块心病。

咸丰六年，盛夏时节，百日无雨，沿淮大旱，野田龟裂，稻禾枯焦。眼看清清的地泉水白白流去，因无水车，不能提灌。柳员外愁得饭吃不下，觉睡不好。这一天，突然一个年轻木匠登

门，自报叫杨二能，声称手艺高巧，一天能扎一张龙骨水车，提水救田。老员外虽是半信半疑，但因旱情急迫，还是把小木匠收留了下来，腾出四间前庭屋当作临时工场，吩咐小木匠专扎水车。这杨二能果是出言不虚，不光一天能扎一张水车，精巧结实，惹得老员外满心欢喜，而且每天晚间，击木唱灶（歌唱灶君张万良迎娶郭丁香的故事），声有声彩，情有情色，把员外老伴和千金玉叶娘儿俩听得如痴如迷。时日一长，不光柳玉叶小姐一心要选杨二能为夫，连员外老两口也一心要招杨二能为婿了。在当年，一个穷木匠能娶贵门千金为妻，实属奇缘，所以至今民间还有“不怕门台高，只要会唱灶”的流谚，不过这个“唱灶”，已演绎成“有一手”的意思了。

2. 从艺人辈传推考。以木工结伙形成的手艺班子，也是演唱灶书的民间曲艺班子。这种班子，在建国前遍及固始各地。凡木工出门行艺，他们不仅要去做木工手艺，同时要行灶戏演艺，也就是说，他们需要白天做工，晚上演唱。“有手没有嗓，不算好木匠”，“木匠不唱灶，手艺行不掉”，这些民间传谚，一方面反映了灶书没有职业艺人，是依附于木工代代演出传继的。哪里有木工，哪里就有唱灶的；木工行艺到哪里，灶书也就同时传播到了哪里。由此，要考查灶书的始末，除了它的观众之外，主要的要通过兼有灶书演唱技艺的木工匠人。

历史上，由于灶书一度深为人民群众所喜爱，木工匠人必须会演唱灶书，才能“工随书开”，行出手艺，维持生计，因此形成了许多以木匠师傅为核心的木工团伙，实际上也就是一个个演唱灶书的民间曲艺班子。民国期间，在全县较为有名的木工团伙即灶书曲艺班子有三个：一是活跃在县北往流集一带的小张三班，一是活跃在县东分水亭子一带的朱麻子班，另一是活跃在县城周围的孙老末班。小张三、朱麻子、孙老末三人既是木工高手，也是灶书演唱高手。他们班底的规模，都在三十人以上，其中小张三班底竟有五十多人。现在尚健在的小张三的五世传人，灶书老艺

人，老木工孙雨龙，年已65岁。朱麻子的四世传人朱兰亭，已是85岁高龄。孙老末的五世传人老木工刘玉武年已66岁。根据他们从师傅以至师爷口传关于灶书传继情况的回忆，一代一代往上追溯，孙雨龙只上溯到小张三辈，朱兰亭只上溯到朱麻子辈，而刘玉武也只能追溯到孙老末辈。再按年代推考，小张三、朱麻子、孙老末，都是同时代人，他们的盛年也恰恰都在成丰年间。至于民国年间仍有以他们三人名字命名的木工班子四处行艺，那是因为这几个人，既是享有盛名的木工巧匠，又是灶书演唱的创始人，而不是现代的木工带班头人。

#### 灶书得名

灶书作为一个民间曲种，既没有用产地命名，也没有用其唱腔命名，更没有用它的伴奏乐器定名，而是独特的叫“灶书”、“唱灶”。之所以如此，大致有三个原因：

1. 灶书最早的最主要的也是久唱不衰的保留曲目是《郭丁香》，又名《休丁香》。我国民间历代相传。郭丁香为灶王爷爷张万良的妻子，丁香当然则为灶王奶奶，而以表现灶王爷爷和灶王奶奶婚姻纠葛的书目，自然当叫“灶书”，演唱它则称“唱灶”。

2. 除了《郭丁香》之外，灶书的其它书目如《柳迎春》、《梁祝姻缘》、《唱柳》等，内容大多属孤孀之怨，弃妇之愤，深闺幽情以及村野爱情故事，听众则多数是不出三门四户的“锅前灶后人”，唱给灶房中人听的，故曰“灶书”。

3. 唱灶艺人同时也是木工匠人，为了生计，他们一年到头游走四方，寻工觅活，吃千家饭，饮千家水。他们认为除了感激活主东家外，更应感激灶君两口，“上天言好事，下界保平安”。因而，每在一家开场唱灶，必先“拜灶”，而且礼仪隆重，并有大段的祈祷之词，作为灶书的开篇。这种演唱必先拜灶的习规，代代相传，此也是群众谓之“唱灶”和“灶书”的依据。

#### 灶书与灶戏

灶戏是艺人把曲艺形式的灶书表演角色化之后而形成的。灶书是灶戏的前身或原形。但长期以来，灶书和灶戏，这两种不同的演唱形式并行不悖，同样仍是皆由木工匠人演唱。同一个本子，灶书则由一人演唱，多人分角色演唱，加上必要的连接说白，便为灶戏了。

## 二、灶书的书目

鉴于灶书独具“匠艺合一”的特点，艺人（木工匠人）大多目不识丁，因而灶书演唱的书目，几乎无一有现成的脚本。新中国建立前，社会轻视民间曲艺艺术，封建文人更是视灶书为鄙俚粗俗之物，根本不可能把它的书目给予文字上的加工和整理，以致使灶书连同其书目，长期被排斥在曲林文苑之外，一任山风野露哺育生存。灶书书目由唱灶木工艺人根据当地流传的民间故事进行口头创作，而后复又通过口头，一代一代地加工传继下来。

由于灶书书目，是在木工艺人们的口头生、口头长、口头传的，这些艺人自身又是社会最低层的劳动者，因而使每一个书目都有着极明显的和劳动人民情感息息相通的特色：1. 故事内容健康，有鲜明的阶级意识，有显露的劳动群众所需要的道德规范和伦理准则。2. 语言朴素无华，通俗易懂。3. 生活气息浓郁，令观众倍感熟悉、亲切。4. 有浓墨重抹的乡土色彩。总的来说，由于它象长在山崖中的一株野花，一任自生、自长，缺少必要的修剪和整理，因而也有不少芜杂之处：1. 少数书目含有封建意识，生死报应，宿命论和神鬼迷信等色彩。2. 部分书目唱段用语过于粗鲁、庸俗。3. 水词（杂栏）过多，湮没主题。

百余年来，灶书书目经过自我选择，自我淘汰，建国以后，据不完全搜集，统计，尚有保留书目三十余个。

《郭丁香》、《柳迎春》、《孟姜女哭长城》、《梁祝》、《站花墙》、《秦雪梅》、《斩龙台》、《三皇姑出嫁》、《红

《花公主》、《说柳唱柳》、《打蛮船》、《三卖》、《打长工》、《打小秃》、《劝八行》、《偷鸡》、《送香茶》、《担水》、《放鹦哥》、《点大麦》、《算命》、《抹小牌》、《游春》、《送小扇》、《兰桥会》、《小姑贤》、《刘趴脚》、《小辞店》等。

其中《郭丁香》、《柳迎春》两个书目，已由中国民间文艺家协会会员曹家振、彭华后、李海华等同志搜集整理，《郭丁香》发表在1981年《民间文学》第十期上；《柳迎春》发表在1983年《民间文学》第八期上。《郭丁香》在《民间文学》编者按语中和北大教授罗娟同志的专题评论文章中都给予了很高的评价。1983年，该篇目荣获全国民间文学优秀作品（1976——1982）二等奖；于1985年又荣获河南省民间文学优秀作品一等奖。现已被收入《中国新文艺大系》（民间文学集）。

《郭丁香》、《柳迎春》这两篇颇有份量书目的发表，使《灶书》这一民间曲种，得到了中国民间文艺研究部门的注目，并争得了应有的地位。

### 三、灶书的音乐

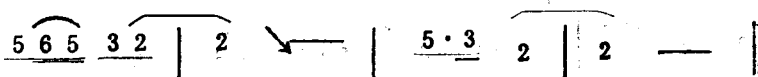
固始县南依大别山，北濒淮河，境内山川秀丽，土地肥沃，雨量充沛、物产丰富，素称“鱼米之乡”。固始县在帝誉之后即为蓼国，历史悠久、文化古老，这里的人民群众承传统文化，受山水陶冶，素来能歌善舞，因而固始县又有“歌舞之乡”的美称。

在这块丰腴的民间文化艺术土壤里自生自长的灶书，它的音乐唱腔，虽不失简单、粗糙，但却具有抒情、明快、粗犷、朴实等特点，富有浓厚的生活气息和独特的地方色彩。作为一个地方土著曲艺的音乐，当然也摆脱不了地方姊妹剧种音乐和民歌的影响。因此，灶书的唱腔、音乐不仅融合了当地花篮戏、咳子戏、倒七戏、端公戏的气韵，而且化入了豫南民歌的风采。

灶书的唱腔、形式比较浅显，单纯，大致可分为三类，即喜调、悲调、寒腔。

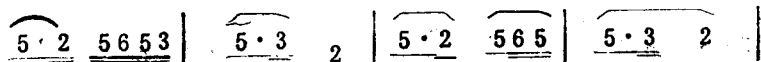
1 = D

寒 腔

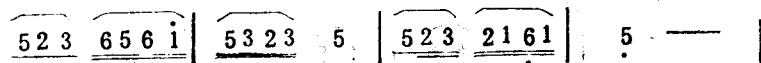


桑河 弯弯

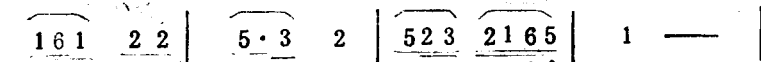
长又长，



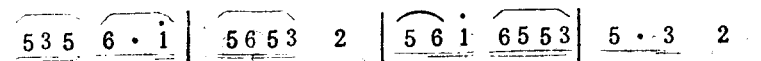
桑 山 高 高 岗 连 岗，



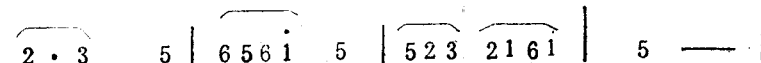
水 绕 桑 山 龙 摆 尾，



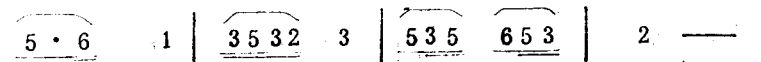
山 抱那 桑 水 凤 朝 阳，



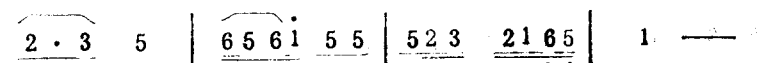
山 前 水 后 桑 树 林，



林 中 有 个 郭 家 庄，



郭 家 有 个 黄 花 女，



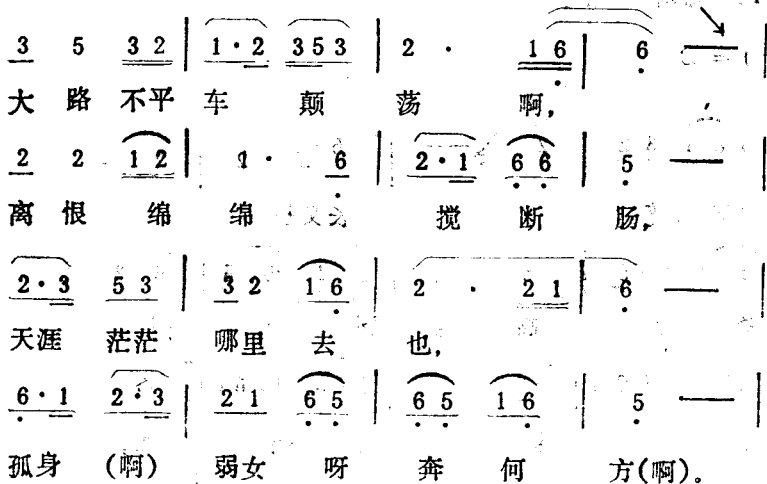
从 小 起 名叫 丁 香。

1 = D

慢速

悲

调



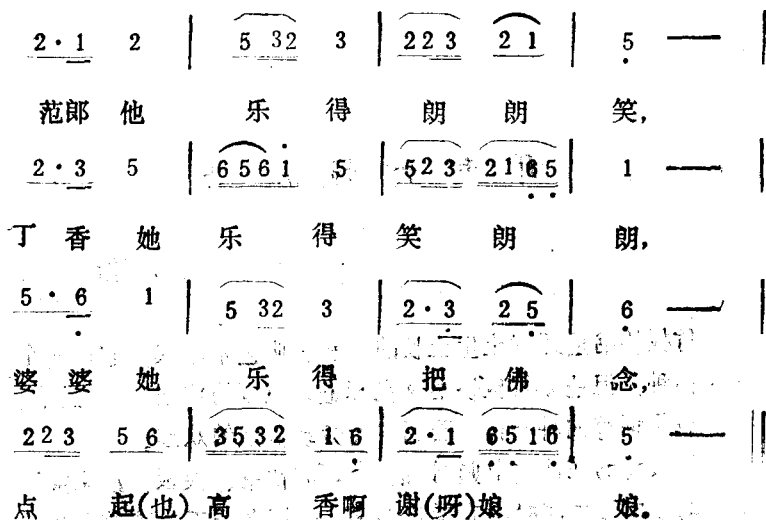
1 = F

中速

喜

调





#### 四、结束语

任何一个曲种的兴衰,都与它生存的历史环境相连,政治的经济的条件,尤其是经济条件紧密相关。灶书在固始民间盛行百余年,除了它自身的多种适应性而外,主要是因为它植根于偏僻一隅的固始县境内,商品经济的萌芽,带来了农业经济的振兴,农民生活、生产得到稳定和改善,为灶书的成长、发展提供了良好的环境。

后来,灶书所以逐渐走向衰亡,主要是它自身的粗浅、平俗,已不能满足文化素质日渐提高的农民观众的需要;加之它自身又没有专业的演出团体。当然,农业合作化以后农村运动较多,生产、生活形式的急变,灶书没能得到应有的扶植,也有一定关系。

总之,灶书作为一个地方曲种,在张扬我们民族传统文化上做过不可磨灭的贡献,在我国繁花似锦的艺苑曲林中,仍是一株独具色香的深为农民群众喜爱的乡土奇葩。



## 开封竹板快书

王元伦

竹板快书是开封土生土长的一种说唱艺术形式，它虽是个稀有的曲种，但是《竹板快书》也和遍及全国的河南坠子、道情、评书、鼓儿词等曲种一样，受到广大劳动群众的欢迎。

竹板快书在曲艺中归“说活”类，和“快书、快板、数来宝”同属“韵颂体”。表演时没有琴弦伴奏，表演者一手执茅竹大板，一手执铜钱串制的五块小竹板，通称“七块板”和北方快板使用的竹板是一模一样的。开封人俗称是“莲花落的”。其实，开封竹板快书和莲花落大不相同，也和京津一带的快板不同。

原先唱“莲花落”没有固定的台词，皆是演唱者即兴抓词，而且词没有固定韵辙，两句一变韵，通常换为顺口溜，开封竹板书不但台词固定，有丰富的曲目，而且词韵辙上也颇为讲究。

北方的快板虽然有固定的台词，较好的书目，可是只打击着节奏平声诉颂，却不拉腔行韵。开封竹板书有着婉转、优美、幽扬、动听的唱腔唱调，比之“莲花落”，“快板”、“数来宝”等兄弟艺术形式，有它的独特艺术风格。

开封相国寺是艺人聚会场所，民国中常拥有艺人二三百人，号称日过千相（艺）的地方，唱竹板书者虽然寥寥无几，但自民国初年起能够长期在相国寺占有一席之地，并能和其它艺术品种抗衡，其影响亦是不容忽视的。

开封竹板书始于何时？尚无可靠的文字记载，据民国二十四

年张履谦的《相国寺特种娱乐调查》一书说：“河南唱竹板书的据说只有苏占奎、文德胜、李宝全、李秀发、李秀山、李长泰和邓华堂等七人……邓华堂民国九年学唱竹板书，相国寺卖唱，但因收入不敷生活，也曾往郑州、陕州、彰德、漯河与杞县等处去流浪过……”。“李宝全最初亦在开封唱，而且很有名……”。李宝全比邓华堂还早，这就说明民国初年或清朝末年即有了竹板书的演唱活动。

开封竹板书演出条件比较简陋，没有书棚，他们的固定场所在相国寺前院东钟楼前空地上，摆几条长凳（艺人称摆明地）；打起竹板招引听众，对象皆系劳动群众，每天平均收入五角左右，每月交纳地捐一角。

竹板书一般上演的曲目有：《卖油郎独占花魁》、《单刀赴会》、《玉堂春》、《花容道》、《李存孝夺箭》、《武松打店》、《草船借箭》、《百忍图》、《取荆州》、《杨七郎打擂》、《打关西》、《打黄狼》、《孟州堂》、《快活林》、《三字经》、《功夫》、《百家姓四书语》、《诸葛亮押宝》等。多是群众喜闻乐见的书段，遗憾的是没有中长篇书目，招不了固定的观众，收入难免受影响。

特别值得称道的是，他们不但上演些普遍性的唱段，而且有自己的独特性的曲目，《炮打山海关》就是开封竹板书的独具珍本，其内容是说八国联军进北京，清政府打了败仗，订立了丧权辱国的割让条约，洋人抢修铁路，遭到老百姓的英勇反抗，在山海关用土枪土炮战胜了侵略者洋枪洋炮，杀得洋人闻风丧胆，大涨了中国人的志气。这个唱词是竹板书艺人自己编的（有的说是李宝全所编）。民国初年能自发编唱出这样以爱国主义为内容的书目实是难能可贵的。

旧社会黑暗腐败，出现了吃喝嫖赌抽等一些危害人们灵魂的不良恶习。不少曲艺艺人编写演唱带有“劝”字的节目，如功夫、劝

酒、劝赌、劝嫖交友等，以劝吸大烟为内容的段子就有几个。其中如开封竹板书的《劝大烟》一段唱起来比坠子、大鼓词更生动感人。

《劝大烟》把吸大烟的害处写的淋漓尽致，入木三分，其唱词不是干巴巴的说教，而是诙谐、幽默，听后使人久久难忘，深受教益。《劝大烟》的作者就是竹板书演员李宝全。李本人就是“老瘾”。他从小是富家子弟，读过多年私塾，后来家庭败落，吸鸦片上了瘾，生活无着，才走上了卖唱道路。他深受烟害之苦，非常痛恨鸦片，又叹自己老瘾难戒，就编了一段劝大烟借以自嘲。戏文是以开始学抽烟起，直到死掉喂狗。说吸大烟全是坏处，只有一条好处，就是抬着轻。最后死尸扔到郊外，去了一只黄狗要吃尸体，咬了一口觉得又酸又苦，连忙跑到河边把嘴涮涮。吸大烟的死了连狗都不吃，词写得实为深刻，这是其它曲艺唱词无法比拟的。

继李宝全、邓华堂之后，又有周文明（小舜）、杨志邦、郑荣、张明德等人。

随着社会发展，观众的需要，解放后竹板快书的唱词和书目都有变化，不仅保持竹板书的欢快风格，而且在书目上也大大的丰富了，增添了《杨家将》、《包公案》、《南宋英烈》等长篇大书。

用张明德自己的话说，“开封竹板书有两大特点，一是热闹二是可笑。”从文字角度解释就是“传奇、浪漫”。开封劳动人民喜爱她是有道理的。可惜竹板书演员一直处于少数，没有引起足够的重视，特别需要大力扶持。

# 睢阳曲之源流

朱国龙

## 一、何谓《睢阳曲》

睢阳，春秋宋地，在古睢水北岸，故名。秦置郡县，故城在今商丘县城以南，汉梁孝王的都城于此。

据《宋书·乐志》载：“筑城文王宋相杵者，出自梁孝王。孝王筑睢阳城方十二里，造倡（唱）声，以小鼓击节，筑者下杵以和之，后世谓此声为《睢阳曲》，至今传之。”晋《太康地记》：“睢阳城方十三里，梁孝王筑之，鼓倡节杵而后下和之者称《睢阳曲》，今瞠以为，故今之乐家《睢阳曲》是其遗音。”以上记载基本类似，说明了《睢阳曲》的演唱场合、演唱特点及伴奏乐器为：在筑城夯土时，用小鼓打着节拍进行领唱应和，在鼓声、歌声停顿间歇之时，杵随之砸下。由此断言《睢阳曲》为杵歌，即筑土时演唱的夯歌，今之打夯号子也。这种打夯号子经梁孝王的加工提高，加进了小鼓打节拍，一唱众和，既是热烈的劳动场面，又是盛大的音乐演唱会。司马相如曾在梁孝王门下为客一十二载，他在《上林赋》中写到：“奏陶唐氏之舞，听葛天氏之歌，千人唱，万人和，山陵为之震动，川谷为之荡波；巴渝、宋、蔡、淮南、干遮、文成、颠歌。”较为生动地描述了他在梁孝王处听音乐看歌舞时的情形，这其中也包括了《睢阳曲》的演唱。这种劳动号子从两汉、魏晋以来广为流传，历代不衰，对后世产生了深远的影响。

## 二、《睢阳曲》溯源

《睢阳曲》从何而来？可以追寻到春秋时期的宋国讴谣（许慎解讴齐声，徒歌曰谣）。据《左传》载，宣公二年（即宋文公四年，公元前607年）春，“宋城，华元为植，巡功。城者讴曰：

‘睥其目，皤其腹，弃甲而复。于思，于思，弃甲复来。’”这里记述了华元作为筑造宋城的主持者，去巡行检查工程的进度，筑城者根据华元的相貌和行为编了一首丑化华元的夯歌，歌词大意为：瞪着眼，挺着肚子，你这个从战场逃回的败将，你这个大胡子呀，大胡子，战败逃回又来监督我们。说华元战败逃回是指公元前607年，郑国（在今新郑一带）公子归生接受楚国命令联合攻打宋国，宋国将领华元、乐吕带兵抵抗，在大棘（今柘城县西北）相战，宋军大败，郑国囚禁了华元，杀死了乐吕，割下被打死的宋国耳朵一百只，最后才将华元放回。筑城也是在这一年。筑城者唱着杵歌，嘲讽了华元在敌人面前狼狈不堪，在役人面前却耀武扬威。

《左传》还记载了襄公十七年（即宋平公二十年，公元前556年）十一月为平公筑台（即平台，遗址在今商丘县平台乡）时演唱杵歌的情形：“宋皇国父为大宰，为平公筑台，妨农功，子罕请俟农毕，公弗许，筑者讴曰：‘泽门之皙，实行我役，邑中之黠，实慰我心。’”晋杜预注曰：“周十一月今九月，泽门，宋城门，宋国父白晰，居近泽门，子罕黑色而居邑中，今版筑役夫歌以应杵者，此盖其始也。其歌往往叙述苦乐之意者由此尔。”

《吕氏春秋》云：“翟煎对魏惠王曰：‘举大木者前唱舆樛，后亦应之，此举重劝力之歌也，今人举重出力者一人倡则为号头，众皆和之曰打号，此盖其始也。七国之时亦云然。’”舆樛，《淮南子》道：“应训作邪许”。通过上述记载可以看出，《睢阳曲》应源于宋国的杵歌。这种杵歌既可提高劳动效率又能起到娱乐的作用。《韩非子·外储说》便说明了这个问题：“宋王与齐仇也，

筑武宫，返葵倡，行者止观，筑者不知倦。”只是到了汉代，梁孝王根据宋国的杵歌的古旋律进行加工提高，填进新词，又加入了小鼓打节拍，使曲调更加振奋人心，唱《睢阳曲》比唱宋返劳动效率更高。

### 三、睢阳古曲之流变

上文由西汉上溯，寻根求源，探索了《睢阳曲》与春秋时期宋国返谣的源流关系，那么《睢阳曲》发展到现在是什么样子呢？笔者认为，其一，为现今的打夯号子。商丘县、商丘市流行的打夯号子便是古宋杵歌，《睢阳曲》的新声。由于历史的原因，宋国返谣《睢阳曲》没有留下谱面资料，只有文字记载。若将商丘市夯歌《十字对花》的曲调填入古宋返谣歌词，十分吻合。

试比较：

十字对花歌词：拉起来，咱的夯，各位工友，您都帮腔。  
古宋返谣词：睥其目，幡其腹，于思于思，弃甲而复。

其二，由于演唱古宋返谣能收到“行者止观”的娱乐功效，到了西汉梁孝王又以小鼓击节，发展了这一艺术，使之更受群众喜爱。后来经过千百年的演变，发展成为曲艺的一个分支——豫东大鼓。豫东大鼓与《睢阳曲》一样，以小鼓击节，以豫东特有的古宋遗音，演唱完整的情节，受到豫东人民的欢迎。现在的豫东大鼓还保留着打夯号子的腔调特征，俗称“绵羊腔”，这种绵羊腔是筑土打夯时所唱夯歌的唱和之声，这种声腔低沉、憨厚、略带沙哑，是豫东人民感情的自然流露，纯朴清新，成为豫东大鼓声腔的主要特征。

## 汝 南 善 书

李乐同 孙三民

善书，又叫《宣圣谕》，据中华书局（1936年版）《辞源》一书，“圣谕”辞条注释中写道：“圣谕者，古以天子告戒臣民之诏令也”。又说：“清有‘圣谕广颁’颁布各学宣讲之，曰：宣圣谕。”另据江苏人民出版社出版的《康熙皇帝》一书中论述说：

“满人进关以后，以武力推翻了明王朝，可是经太祖、太宗和世朝近六十年的统治，仍遇到汉民族的顽强反抗，各地“驱鞑复明”的斗争，此起彼伏，康熙出政，大力推行以汉治汉的政策，兴佛办学。七年，集著名文人儒士，广泛收集流行在全国民间的忠孝烈节名人故事数十则，编成一本名叫《圣谕广颁》的书，诏示各地官学师生广为宣讲。”

汝南是当时是河南省八府之一的汝宁府治所，管辖着豫南两州十四县，是清王朝在豫南的统治中心。府城既有府学，又有县学，官学师生是义务宣讲人。清修《汝宁府志》在《李照传》中写道：“李照，字晓南，乾隆庚辰举人，性挚原，重孝义。父疾，呼天以身代，设家庙以营祭祀，置义田以膳族人，修木楼以宣圣谕。”象如此有身份的人，还修木楼以宣圣谕，故而当时汝南的许多文人都乐而为之。因为宣讲的内容多是劝人弃恶从善，孝敬父母的故事，所以，民间称作善书。

鸦片战争之后，天主教、福音教传到汝南。当地传教士利用善书这种形式来宣传教义和圣经。清光绪三十四年农历二月十八日，

在常兴(原叫吴基屯)庙会上,当地传教的刘清燕,就在会上一一个土台子上说善书。说书前,台上挂上漫画,画的是当地的恶霸保长、丑公婆、丑媳妇的图像,说者对漫画进行评论,而后念《圣经》,唱的是劝人入教的顺口溜。群众称这种活动为“劝道”。到了民国,废旧学,建学堂,宣讲活动改由社会福利团体——慈善会主持。全县城乡善书先生多达百人,其中著名的有城关镇的牛理宣、赵长友、蒋贺年、寇文忠、贾洪恩、崔保定、张继堂、王凤歧、徐志安、杨可福、李明朋、赵光和等,他们都已亡故。尚在世的有闻忠岳、宋绍宗、段连方等十多人,年纪都在七十岁以上,在当时的社会动乱,民不聊生的情况下,广大劳动人民特别是老年人为寻求精神上的安慰,对善书十分欢迎。解放初期,进行社会改革,善书活动被视为反动的宗教活动被取消了。近年,随着改革开放方针政策的贯彻落实,汝南县张楼乡又出现了善书活动。善书老人段连方近来把过去的老段子,稍加整理,又拿出来演唱,很受老年农民的欢迎。乡村干部说:“劝人孝敬父母,尊重老人,比赌博来牌的活动好多了”。

善书有说有唱,说叫讲,唱叫宣。一般是先讲,开场有一段道白介绍故事发生的时间、地点、人物姓名,到转入故事时便宣(唱)起来。中间还夹不少道白起承上启下,转合补充的作用,而曲目的结尾多是以宣(唱)结束的。

善书的唱属于徒歌散板体。无节拍,没有固定高度,高低由宣讲人根据自己嗓子条件来确定快慢,由宣讲人按故事情节自己掌握。没有伴奏,不要任何乐器,曲调很简单,基本上是当地语言声韵化,一般上下句为一个乐句,后边加个甩腔,尾声多加“哪”、“噢”、“哟”、“唉”等虚字,也有四句、八句垛在一起的,但唱法无大变化。词格以七字为主,也有五字、十字的,唱法上基本同七字格。



例 1

河南八府数洛阳  
(选自洛阳孝女)

闻忠岳演唱  
孙三民记谱

2—5 5 3 2 3 2 2 <sup>17</sup> 1 — — ✓ 5 3 3 2 3 1 2 <sup>3</sup>

哎 河 南 八 府 数 洛 阳 洛 阳 有 个 小 桂 香

1 — — ✓ 3 3 3 5 <sup>5</sup> 3 2 2 <sup>1</sup> 6 3 1 2 3 2 2 1 3

(哎) 只 因 她 母 身 得 病 一 心 想 吃 (这) 鲜 麦

<sup>1</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup>  
2 1 — — ✓ 2 5 — — 2 2 1 2 1 <sup>3</sup> 7 2 2 5 2 1 1

汤 (哎) 桂 香 一 听 不 怠 慢 抓 把 小 麦 (哪) 土 里

<sup>1</sup> <sup>3</sup>  
2 7 1 — — ✓ 6 6 3 7 × × × ✓ 2 3 5 2 1 1 <sup>3</sup> 2

埋 藏 (啊) 望 天 发 誓 高 声 喊 泪 流 满 面 (哪) 放 高

<sup>2</sup>  
2 1 — — — ✓

腔 (哪) (下略)

例 2

十 字 格 唱 法

小安安跪娘前泪流满面  
(选自安安送米)

宋绍宗演唱  
孙三民记谱

2 5 6 5 <sup>4</sup> 5 <sup>5</sup> 3 2 2 <sup>1</sup> <sup>3</sup> <sup>3</sup> <sup>7</sup> <sup>7</sup> 2 3 1 1 1 0

小 安 安 跪 娘 前 泪 流 满 面

$\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

哭 了 声 儿 的 娘 细 听 儿 言 想 当 初 特

$\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{7}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{7}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{7}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{7}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

孩 儿 三 岁 未 满 咋 忍 心 离 骨 肉 丢 几 家 园 (恼)

1 .....  $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

俺 奶 奶 得 重 病 理 应 照 管 是 拾 药 是

$\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{0}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

抽 签 或 把 药 煎 恳 求 娘 与 孩 儿 同 回 家 转

$\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

我 奶 奶 见 了 娘 喜 在 心 间 (恼)

### 例 3 五 字 格 唱 法

连声喊亲娘

段连方演唱

(选自“五元哭坟”)

孙三民记谱

$\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{6}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{6}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{5}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

齐 声 喊 亲 娘 连 声 喊 亲 娘

$\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{3}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{2}{\underline{\underline{\text{二}}}}$   $\overset{1}{\underline{\underline{\text{二}}}}$

你 咋 死 恁 早 叫 儿 遭 灾 殃 (哎)

由于善书是宣扬封建社会的伦理道德，故而，他的宣讲十分讲究严肃和庄重。宣讲者无论春夏秋冬，必须头戴礼帽，身穿大褂，下身着长裤，穿鞋袜。衣帽端正，仪表堂堂。宣讲前还必须净手净面。宣讲场地不固定，或太街小巷，或庄头村尾。但多在城乡庙会，春会结戏的空隙间进行，宣讲台是一木制高架，高约四米，上放一木板做桌面，四边素布围遮。宣讲人站木凳上，面向观众，听众席地而坐，专心听讲。宣讲人讲前不必背词，只需熟悉一下生字、生词就行了。讲时，将善书（即宣讲曲目）平放在讲台上，照本宣讲，念完上篇接下篇时，只能用事前备好的竹篾掀接，不得用手，以示庄重。

宣讲的好坏，主要看宣讲的吐词咬字是否清楚，感情是否真切。要求宣讲人口端目正，不得手舞足蹈，好的宣讲，随着宣讲人的喜怒哀乐感情变化，也能催人泪下。

曲目。善书的曲目叫案，一个段子叫一案。

清代，官府印的善书曲目有三本：即《宣讲大全》、《宣讲大观》和《宣讲拾遗》，每册印曲目数十个。仅收集到的《宣讲大观》就分六六卷，印有四十二案，主要案目是：

双成佛	马前泼水	孝化恶婆
至情感夫	两般教子	天公警报
嫌贫感害	遵命魂配	万里夜
赖徒杀子	守节美报	悔过获福
妒妇受殃	瞽子行孝	无名贴
睦邻善报	赠车巧报	刺血养母
负来自割	孝女存嗣	心斋免厄
龙抓恶婢	济贫报美	棒打无情郎
书状息讼	变蛇复双	雅量感人

元旦忍辱	围檀遭骂	助夫显荣
劝夫改过	十不争	节孝宝传等。

最近，我们又收集了善书书目三十个，它们是：

五元哭坟	安安送米	孔融让梨
王祥卧冰	洛阳孝女	丁郎刻木
姑惠嫂贤	咬母乳	欠债歌
好公婆	腊梅再现	十不全
三度林英	三娘教子	玉宽休息
龙击碑坊	洪蛟杀母	割母敬母
知情感夫	孤女孝父	虎口救母
赵五娘	渡关	梦中哭竹
喂蚊孝夫	谭香种瓜	二堂教子

李翠莲游阴（又名刘全进瓜）

## 山 东 落 子

荆 庚 田

山东落子为莲花落的一个分支，莲花落起源较早，南宋释普济《五灯会元》已有乞者唱莲花落的记载，后随文化艺术的逐渐交流，传至山东、河南及苏北等地。与当地语言、民歌小调风俗礼仪结合后，形成不同风格的落子书，山东落子即其中之一种。

山东落子形成清嘉庆年间，初由单人说唱，演唱时左手拇指顶住单页大镲，其余四指夹一竹棍进行敲击，右手持竹板击节，边打边唱，无弦乐伴奏，俗称“打落子”。

山东落子在演唱风格上有“大口”、“小口”之分，大口落

子高腔大韵，以“泼”取胜，小口落子则以口俏调柔擅长，二者虽有不同韵味，但无明显区域划分。从唱腔音乐看，山东落子属伴歌体联曲式，有“起腔”（或称铺弦）、“散板”、“慢板”、“快板”、“扎板”（结束句）等板式，其中慢板为基本板式，属双句结构，宫调式，上句落“1 2 3”和“5 6”诸音，下句落“1”，大段唱腔均在此结构范围内进行反复变化。快板分紧打紧唱和紧打慢唱两种，长于烘托紧张激烈气氛。唱词以“七字句”式为主，间少量“十字句”、“三字头”、“五字垛”等。双句押韵，且有“哎”、“噢”、“那个”等虚词衬字。

山东落子多单人行艺或双人合伙，绝少有三人以上者。演出形式分沿街乞唱、集镇扎场、包唱乡场三种，其后两种属营业性质，与河南坠子和山东大鼓一样，多属“曾”、“柴”、“阎”“张”四大门派，亦有少数“孙赵”、“梅清”、“丁四”门的，敬太上老君，尊全真教邱长春为祖师，自称龙门派传人，并立门谱一百世，当今诸徒多为十八至二十三代弟子。亦有敬庄王及东方朔者。因其门派类同，其拜师规矩与行话均与坠子、山东大鼓相同。拜师仪式均有引师、送师、保师、及同门师伯、师叔、师兄等到场，递门生贴，行拜师礼，后由师父按辈份起艺名，增“册子”，训戒门规，宣讲艺德等。

山东落子驰名艺人有顾合真，濮阳市范县龙王庄顾庄人，幼因家境贫寒拜师习唱大口落子，唱腔浑厚，表演泼辣，善演袍带大书，如《打蛮船》、《王林休妻》等，多活动于范县及山东聊城荷泽一带农村，在曲艺界较有影响。

## 濮 阳 琴 书

魏 盼 先

濮阳琴书由山东琴书南路派演变而来，它吸收大弦戏、二夹弦、河南坠子、曲子、三弦、民歌等地方艺术精华，加之当地语言的影响，逐步形成了一种独具风格的艺术形式。

濮阳琴书唱腔悠扬激昂，朴实明快，中速节奏，适合演唱中长大书及高亢悲壮的唱段，不宜表演插科打诨，滑稽逗俏的段子。以唱为主，说表为辅，表演形式为坐唱，有对口、群口，单人表演者不多。主要乐器有扬琴、坠胡、软弓京胡、古筝等。

濮阳琴书唱腔属板曲、联曲混合体，常用的多为：〔山河调〕+〔凤河歌〕+〔板曲体〕+〔汉口垛〕+〔二板〕结束，亦可根据剧情变化随时加入〔梅花落〕、〔剪剪花〕、〔跌断桥〕〔呀儿哟〕、〔银扭丝〕或其他曲调。

濮阳琴书由艺人敬邱祖，属邱祖龙门派，按家门排属柴门。主要演员有马风云、马顺卿兄妹。二人行腔圆润，甜美清柔，感情配合默契，唱念说表绘声绘色。马风云1962年拜山东鄄城曲艺队姜何修为师，次年马顺卿拜濮阳曲艺团朱元立为师，均习坠子。1964年后，二人同时拜山东琴书艺人史思端为师改唱琴书。1973年二人调濮阳县曲艺团，曾先后参加地区调演六次，省级调演三次。1976年参加中央举办的曲艺调演，并在河南省电台录了相。1985年在濮阳市首届曲艺调演中获演出一等奖，1987年又获市调演一等奖，同年11月获省曲艺调演“水仙奖”。

# 光州大鼓的艺术特征

丁嘉宝

光州大鼓，是以豫东南地区为主体，流行于豫鄂皖区域的曲种，中原文化与楚文化交融汇合的结晶，受道教影响，陶冶而成就的曲坛异花，深受大别山、淮河儿女欢迎的民间艺术。光州，即豫东南地区，州制在潢川县。它生长在山川灵秀的歌舞之乡，受到了丰富多彩的豫南民间艺术的哺育和影响，形成了自己独特的艺术风格，具有浓郁的泥土芬香和沁人肺腑的艺术魅力。

## 一、光州大鼓的表演艺术

光州大鼓是以说唱、敲打、表演相结合的民间曲艺艺术。以坐唱为主，演唱者右手持鼓条敲击牛皮小书鼓，左手持板敲打节奏，自打、自唱、自演，“一人一台戏”。表演时，一人多角，也跳出角色直接与观众交流，讲究手、眼、身、法、步。演唱时还模拟动物叫声、乐器声、兵械撞击声等口技艺术，以宣染气氛。唱腔与说白相结合，唱重于说；曲目内容广泛，既能唱金戈铁马、风流缠绵的连本大书，又能唱细腻风流，劝人喻道的精巧小段。正由于它演出形式简便，一人一骑一鼓板，易于流动，唱腔朴实，语言通俗，表演生动，因此，具有强大的生命力。

## 二、光州大鼓的音乐特点

光州大鼓的音乐是由唱和打两部分组成，无丝管乐器伴奏。唱腔音乐属板腔体系，即变句体。音阶多为五声音阶和六声音阶；

徵调式最多，宫调式次之。节奏为一板一眼，并有极少数散板节奏，唱腔结构为两句、四句体。它没有固定演唱程式，“起腔”、“尾腔”悉听尊便。

光州小鼓唱腔分为三个流派：“南口”、“北口”及近几十年新崛起的“花口”。最早的流派是以“门”划分的，即：常、柴、高、桂四大门，但由于艺人常单独行动，走城串乡，跨省越界，各人受音乐影响不同，为适应当地听众的不同欣赏习惯，必然进行改革创新，自由发展成了九“腔十八板，七十二调门”。“一个艺人一种腔，百人百调”的现象。逐渐形成了东、西、南、北、花、中六个“口”。这种发展创新，使门派失去了艺术流派作用，四大门也只能单指师承关系而言了。我们根据六个口的唱腔、鼓板、鼓词格律等特点，归纳为南、北、花三个流派。

唱腔被艺人命了名。如〔慢赶牛〕、〔垛句子〕、〔慢三盘〕、〔阴阳句子〕、〔卧笙〕等。北口的叫〔寒板〕、〔喜乐板〕、〔慢板〕、〔快板〕、〔哀叹板〕等。

南口唱腔旋律性强，风格柔美流畅、委婉轻快，有浓郁的大别山山歌风格。行腔托音较长，速度稍快，语调较轻，发声多用喉音，挤发出沙哑的吞嗓音改变音色，从而省力，宜长时间演唱，这是南口艺人年代经久的宝贵经验，很有特点。南口艺人占光州大鼓艺人的60%。分布在新县、光山、罗山、信阳、潢川、商城、息县、淮滨的南部地区及鄂北等地，多为常、柴、桂三门艺人。

北口唱腔浑厚粗犷、风格质朴、刚健有力、一字一喷、三字一顿，吸收了北方戏曲音乐，曲调干脆、明快，拖音短，速度稍慢，语调较重，发声多用鼻音。其艺人占光州大鼓总数的40%。分布在息县、淮滨、固始及潢川、商城的北部及皖西地区等，多为高门、柴门艺人。

花口唱腔既有南口风韵、又有北口特点，有地方戏，民歌的韵味，形成崭新的风格，它与北口稍接近。花口艺人为数不



多，分布在潢川、商城、固始一带，出自四门艺人。

光州大鼓的伴奏乐器是打击乐，一鼓一板，鼓板与说唱配合，俗称为“三张嘴”。鼓与板在唱腔中担负丝弦伴奏作用，在白口里又起到戏曲武场作用。因此，民间艺人常说，“敲打是半台戏”是确切的。光州大鼓，“鼓分两类，板分四种。”书鼓俗称“生意”。“战鼓”有大面书鼓和小面书鼓，大则直径为九寸至一尺二，小则仅有五至七寸。板分为铜板、铁板、简板、手板（吊板）。北口多用大面鼓，配以木质板；南口多用小面鼓，配以金属板；花口则二者兼有之。

鼓板演奏，三种流派，差异明显。南口鼓密板紧，节奏疏鼓点长，轻击快奏；北口相反，节奏快鼓点短，重击快奏，间奏很少，没行腔鼓点；花口兼蓄并收，总趋向是“南鼓北腔”。板为击节乐器，节奏变化小，非大段道白时，从不停顿，基本节奏方式是×××，与鼓点配合时，也改变节奏，一般是板击在强拍上。鼓的变化大，南口则更为华丽。鼓板牌子丰富多彩，演奏自由。光州大鼓的鼓板牌子可分为四种类型。

1、单鼓点类：

(1)鸡叨米 (2)蛤蟆蹦 (3)凤凰三点头 (4)燕别翅、  
(5)猴儿翻山等。

2、双鼓点类：

(1)八哥洗澡 (2)狮子磕牙 (3)鹌子翻身 (4)滚龙抱柱  
(5)雨连天

3、行鼓点类：

4、散鼓点类：

### 三、光州大鼓的鼓词格律

光州大鼓同各地方曲种一样，以本地方言为语言基础。光州（今信阳地区）属北方方言区中江淮方言，十个县市的行政区划又

可分为三种语言，息、淮二县接近中州韵，潢、固、商三县近徽韵，而信、新、光、罗四县近湖广韵。声调与普通话相比，呈不规律的环形移位状，多为上行表现，“人长”、“中东”两韵相通，通行“十二条韵”，又分为宽、窄两种，宽韵六条，窄韵三对，亦叫“六显韵”、双韵，不易区分。因此，韵辙知识稍差的，只用九条韵。

曲本体裁是散文与韵文兼用，韵文鼓词有两种句体，一是上下句的两句体，一是起承转合的四句体。句式有六种，以七字句式为主，十字句式为辅，其他为散句式和三字、四字、五字句式。七字句式的结构为二二三节数，十字句式为三四三结构或三三四节数结构。光州大鼓唱词一般是一段词一韵到底，但一句韵、句句韵的“一条龙”现象较少。声调格式基本为上仄下平。唱词中加衬字较多，如衬、嵌、加板（加短句）、夹白等，还用衬词垫口填眼。

唱词基本上是“水词”（即兴编词），少数传统曲目为“呆词”（固定唱词）。但它有大量的“篇子”和“赞口”。如同成语一样，供艺人选用。它是通过长期积累形成的篇赞，丰富多彩成为艺术珍品，增加了鼓曲艺术的生动性、表演性，也促进了鼓词的发展。“篇子”和“赞口”是必须死记硬背的，很多老艺人掌握了大量篇、赞，是一笔珍贵的文化遗产。

#### 四、光州大鼓的传统曲目

光州大鼓题材广泛，就篇幅可分为长篇连本大书和短篇书帽两种。长篇多为金戈铁马、杀伐征战的内容，从三、四个夜晚到一、两个月不等。如《封神》、《包公案》、《月唐》、《天宝图》、《地宝图》、《大红袍》、《五英双侠传》、《五霸平南》等，计有一百多部。短篇书帽以唱为主，夹白甚少，内容多是善恶哲理，劝人喻道的故事笑话或历史知识。从十几句到三百句不同。如《大纲鉴》、《韩湘子度林英》、《八仙上寿》、《文

王劝民》、《酒色财气》、《杨八姐游春》、《娘教女》、《十二月劝夫》、《十八扯》、《三女婿》、《廿八宿》等，计有二百篇。

建国后党和人民政府对曲艺说唱十分重视。1952年5月，周总理在签发《关于戏曲改革工作的指示》时指出：“中国的戏曲形式，如大鼓、说书等，简单而又富于表现力，极便于反映现实，应当予以重视”。在三十多年的曲艺建设工作中，光州大鼓先后参加了河南省52年、57年、64年的现代曲艺会演。尤其在党的十一届三中全会以后，光州大鼓队伍迅速壮大，现在全区职业、半职业的大鼓艺人已达1500多名。在唱腔及表演上都有较大的改革和发展，鼓词从一套旧程式中解放出来，创作了一批新书。如《平原枪声》、《红岩》、《大刀记》、《烈火金刚》等，革命的内容赋予光州大鼓以新的生命。六根竹竿编的长脚三腿鼓架，也被金属短腿鼓架替代。光州大鼓这朵雅俗共赏的曲艺之花，开遍了大别山区、淮河两岸，古老的艺术焕发着青春的光和热。

## 漫谈“叫果子”

孔宪易

城乡小贩游街串巷，叫卖自己的货物品名，宋代习语叫作“常卖”。关于“常卖”一语，赵彦卫在《云麓漫录》中有很好的说明，他说：“方言，以微细物博易乡市，自唱，曰‘常卖’”。也就是说，小贩在兜售自己的物品时，顺口溜出各物的名色，以利其速售而已。最初它不能进入“百戏”的行列；同样，常卖中专卖果子的小贩，叫喊自己的各色果子，这种现象也极平常，最初它同样也

不能进入“百艺”行列。

之后，叫果子一艺，形成一代名艺，追溯其原因，这与东京都市经济畸形发展，有着密切的关系。尤其是作为北宋首都东京在这方面更形突出。因为北宋到了中叶之后，这座“水陆之集”的国际都市——东京，在工商业各方面更为突飞猛进，市容益形繁荣、扩大。伴之而来的广大市民、军校，以及上层统治集团，为了追求精神上的享受，京师的“百戏”在这种情况下，也有长足的进展，逮至徽宗赵佶一代，京师“百戏”随蔚然成为“大国”，“叫果子”一艺也成为艺术“大国”中的一员。所以在孟元老的名著《东京梦华录》，“叫果子”一艺，前后出现了三次，并在《京城伎艺》一目中，鲜明地标出“文八娘叫果子”，这足以说明，文八娘这一杰出女艺人的“叫果子”，堪称一代名艺。

谈到“叫果子”一艺，让我们先谈谈它的形成，关于这点，早在太平兴国中，教坊伶官蔚茂已经创制了“鸡叫子”（按：人工鸡叫催朝声，可能源于隋、唐，这里暂不多谈），据《宋会要》中记载，是这样的：

“太平兴国中，伶官蔚茂多侍大宴。闻鸡唱，殿前都虞侯崔翰问之曰：‘此可被管弦乎’？茂多即法其声制曲曰《鸡叫子》。又民间作新声者甚众，而教坊不用也。”（《宋会要辑稿·乐》五之三四）。

从上列一例看来，宋初教坊伶官蔚茂创制《鸡叫子》时，“民间作新声者”已经“甚众”了。但多不为御用“教坊”诸伶官所采用，大概他们认为这些“新声”其粗鄙不足登“大雅”之堂吧！这是“叫果子”一艺是否已经流行在民间，我们今天尚无接触到此项资料，无法断言。不过笔者认为，由于当时“民间作新声者甚众”一语看来，很可能“叫果子”一艺，在宋初已启端倪，至宋中叶逐渐有了雏形。

关于这点，宋人高承在《事物纪原》卷九中，已有较详细的说明，不过他把“叫果子”一艺断为起源于仁宗赵祯之世罢了。他说：

“嘉祐末，仁宗上仙。自帝即位，至是殆五十年，天下稔于丰乐。不意邦国凶变之事，而英宗谅阴不言，能昭其功。然四海方遏密，市井初有‘叫果子’戏。其盖自至和、嘉祐之间‘叫紫苏丸’；洎乐工杜人经《十叫子》始也。京师凡卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间以词章，以为戏乐也。今盛于世，谓之吟叫也。”

在这里高承说明了“叫果子”一艺发展的过程，和时代的背景。也就是说，“叫果子”一艺是源于“叫紫苏丸”，和乐人杜人经所编撰的《十叶子》而来。它是在“四海遏密”、“英宗谅闇”，天下不能动用乐器，艺人只能吟叫（清唱）的情况下，壮大起来的。但，它并没有涉及到“叫紫苏丸”、“十叫子”、“叫果子”的具体内容和形式（按：南戏中《宦门子弟错立身》一剧内有《紫苏丸》之遗，今暂不论）。同样，因限于体裁，孟元老在《东京梦华录》中也没有说出它的形式和内容。

在这里我附带的谈一个问题，就是北宋覆亡后，东京诸艺派生为三支，一支被金人劫持流入燕京；一支随同宋室南渡流入临安；其本生一支仍留于开封，形成后世的“百戏”三大流派（按：“说话”一业也包括在内，近人论及《水浒》源流时，往往把它分为南北两大流派，这显然不符合当时史实的）。

南宋首先记载“叫果子”一艺的，是耐得翁的《都城纪胜》一书，其记载如下：

“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子，唱耍曲儿为一体。本只街市，今宅院往往有之。叫声，自京师起撰，因市井诸色歌吟卖物之声，采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子，次用四句就入者，谓之‘下影带’，

无影带者，名‘散叫’。若不上鼓面，只敲盞者，谓之‘打拍’。

其次是，吴自牧的《梦粱录》，录中说：“今街市与宅院，往往效京师叫声。以市井诸色歌叫卖物之声，采合宫商成其词也”。（卷二十《妓乐》条）

稍后，就是周密的《武林旧事》，书中说：“吟叫：姜阿得钟胜、吴百四、潘善寿、苏阿黑、余庆。”（卷六《诸色伎艺人》条）。

从上面诸书的记载来看，南宋较早的《都城纪胜》一书，还提到“叫果子”一名，其它两书已无“叫果子”这一艺名了，它们仅提到嘌唱、叫声、吟叫而已。从这里使我们知道“叫果子”到了南宋它逐渐与“嘌唱”一艺相融合，并且配上了鼓、拍等打击乐器，形成了一种新的曲艺，有说有唱。但，必须知道，南宋一代“叫果子”的“散叫”仍然存在。同时从《武林旧事》的《吟叫》条看来，《吟叫》这一艺苑的人员逐渐扩大。遗憾的是，在这些记载中仍无“叫果子”的具体形式和内容。

到了元、明之际，陶宗仪的《辍耕录》中，《诸杂院爨》一目内有《购百果爨》。《打略拴搐》一目内有《果子名》，这些可能都是“叫果子”一艺的孑子遗。但，该录中也没有介绍它的内容。

今天值得我们珍视的是，在元杂剧《逞风流王焕百花亭》中，给我们保存了这一曲艺遗产。现在让我们看一看这一典型的“叫果子”实例：

#### 第一例：

“〔正末提查梨条从古门叫上云〕：查梨条卖也！查梨条卖也！才离瓦市，恰出茶房，迅指转过翠红乡，回头便入莺花寨。须记京城古本，老郎传流。这果是家园制造，道地收来也。有福

州府甜津津、香喷喷、红馥馥、带浆儿新到的园眼、荔枝。也有平江路酸溜溜、凉荫荫、美甘甘、连叶儿整下的黄橙、绿桔。也有松阳县软柔柔、白璞璞、密煎煎、带粉儿压匾的凝霜柿饼。也有婺州府脆松松、鲜润润、明晃晃、抹糖儿、捏就的龙缠枣头。也有蜜成、糖制就、细切的新建姜丝。也有日晒皱、风吹干、去壳的高邮菱米。也有黑的黑、红的红、魏郡收来的指顶大瓜子。也有酸不酸、甜不甜、宣城贩到的得法软梨条。俺也说不尽果品多般，略铺陈眼前数种。香闺绣阁风流的美女佳人，大厦高堂俏倖的郎君子弟，非夸大口，敢卖虚名，试尝管别，吃着再买。查梨条卖也！查梨条卖也！”（第三折）

第二例：

“〔做叫科云〕：查梨条卖也！查梨条卖也！生长在京城古汴，从小里拜个名师，学成浪子家风习惯，花台伎俩，专伏侍那些可喜知音的公子，更和那等总明俊俏的佳人，假若是怨女旷夫，买吃了成双作对，纵然他毒郎狠妓，但尝着助喜添欢。

春兰、秋菊益生津，金桔、木瓜偏爽口，枝头干分利阴阳，嘉庆子调和脏腑。这枣头、补虚平胃，止嗽清脾，吃两枚诸灾不犯。这柿饼，滋喉润肺，鲜郁除焦，嚼一个百病都安。这荔枝红藕烦养血，去秽生香。长安岁岁逢天使。这查梨条消痰化气，醒酒和中，帝城日日会王孙。查梨条卖也！查梨条卖也！”（《元曲选·百花亭》第三折）。

从上面这两例中，使我们知道，这里所说的“京城”，是指北宋的首都东京（今开封市），这个“叫果子”的“古本”是从北宋历经南宋、金、元“老郎”们代代传下来的“脚本”（当然代代相传，每代皆有增华处）。同时，更重要的是，在这里解决了“十叫子”这一久悬未决的问题。所谓“十叫子”是指在“吟叫”中，叫出一样果名或花名的意思。如：

第一例中有：园眼、荔枝、黄橙、绿桔、柿饼、龙缠枣头、姜丝、菱米、瓜子、梨条等十个果子名色。

第二例中有：春兰、秋菊、金桔、木瓜、枝头干、嘉庆子、枣头、柿饼、荔枝红、查梨条等十样花果名色。

由上面两例看来，“叫果子”每个段子是以“十”为单位的，这可能是“十叫子”一名的来源。

此外，笔者认为，上面两例是属于“散叫”，因为它无“下影带”（就入）的痕迹。

另一点是，从第一例的地名中，笔者认为，它属于宋室南渡后的加工作品。因为在这“十叫”中，除了魏郡一地外，其它诸地皆地在南宋帝国版图之中；而无《东京梦华录》里的京畿各地区的名果，象：河阴石榴、河阳查条、镇府蜀梨、小窑李子、卫州白桃、南京（商丘）金桃、金杏等（以上皆是《东京梦华录》中的名果）。

最后值得我们一谈的是，该杂剧的第二例之后，有（《挂金索》、《山坡羊》两个曲牌，它的唱词是：

“松阳柿全别，滋润能清肺，婺州枣为魁，细嚼堪平胃，嘉庆子家风，制度实奇美，枝头干流传，可口真佳味。”（《挂金索》）

“梨条清致，金桔无对，荔枝、园眼多浇些蜜，这枣子要你早聚会。这梨条休着俺抛离，这柿饼要你事事都完备。这嘉庆，这场嘉乐喜，荔枝离也全在你，园眼园也全在你。”（《山坡羊》）

在这两支曲子里，尤其是第二支《山坡羊》里，充满了“谐乐”的气氛，它可能从“嘌唱”演化过来。因时代的更替，和艺术本身的踵事增华，嘌唱逐渐改变了它原来的面貌，到了元代“叫果子”这一市声，从无韵的散叫，到有韵的俚曲，进入诸宫调（按：元代白仁甫《秋夜梧桐雨》第二折内亦有“叫声”这一曲牌子），而置身舞台上，这与草木、药品、菜馔之名，进入曲子、



小说、商谜(《草木春秋》、《报茶名》、《药物诗迷》等)的领域里,大大地丰富了我国文艺宝库,给广大人民以美的享受,为此,深为广大人民所喜爱,这是一件十分可喜的韵事。

1979·8月初稿

1988·2月增订

## 汴京“十不闲”见闻点滴

陈雨门

“十不闲”,是曲艺中的一种。清李声振把它列入《百戏竹枝词》里所诵的一戏。其词曰:

“铙、鼓、钲、锣备特悬,凤阳新唱几烟鬟。问渠若肯勤蚕织,何事夸人‘十不闲’。”

注云:“凤阳妇人歌也。设一桁(横木),若移枷(脱粒架)然。上铙、鼓、钲、锣各一。歌毕,互击之为节,名打‘十不闲’”。按李声振河北清苑(保定)人。清康熙进士,於康熙三十五年(公元1696)写此词稿。证明这一曲艺形式,迄今至少在二百五十年前已流行于当时清代北平之京都。溯其渊源,当系来自民间凤阳花鼓之小调,实际“十不闲”则是凤阳民歌的另一名称。据开封相国寺曲艺界老艺人讲:清光绪年间(1897年左右),京、津、汴梁等地盛行一种“莲花落”(laò 涝)。演唱“莲花落”的艺人右手拿着一头系绳(牛皮筋)的两块竹板,左手拿着略小的五块系在一起的竹板,同时击打,故又称为“七块板”或“落子”。

最初的“莲花落”,仅是江湖线上的“谈点”兼“例子活”,所谓“下九流”中“响丐”乞食时的歌曲,也是随机应变的顺口

溜，乐器和腔调都很简单。后来吸取了凤阳花鼓的曲调，加进了单皮大鼓、小锣、小钟、梆子等十种打击乐器，表演者手脚一齐动作，在“撂地”（地摊）表演，因之“莲花落”渐渐和凤阳花鼓相融合，相递嬗，久而久之变成了“十不闲”。也称之为“彩扮莲花落”。

据传，“莲花落”早在明朝已流行于长江中下游以北的地区。是时“莲花落”的唱词开头就有：

“打十不闲的不害羞，挑着挑子圆圈遛，

南京收了北京去北京收了南京游。

南北二京都不去，汴梁城里度春秋。”

可以想见，这一曲艺形式的活动范围是相当之广的，而开封则是它的最后归宿地了。

民国初年，无名氏在《汴京相国寺的竹枝词三十首》中，有一首云：

“某日某园演某班，金红海根贴通圈；

河南梆子祥符调，更有三堂十不闲”。

已由地摊，升登高台，而且排为“轴子戏”，足见很受城市听众的欢迎，是很不容易的。同时豫东各县乡镇流传的有《四不烦》顺口溜云：

“十二月调跑旱船，祥符梆子二架弦，

还有高台十不闲，闺女喊娘听不烦。”

不仅城市市民欢迎，外县乡民也极“爱见的”。

六十年前，笔者在开封相国寺西院曾听过这些“落子”。有两种：其一，是地摊，演唱者仅用右手拿一头系绳的两块竹板，未唱以前，先奏一大段有急有徐的竹板打击，用以招徕听众。所唱多为《瓦岗寨》、《三国演义》、《列国演义》、《水浒》等某一小段子，大都一人独唱，后增为二人对唱（均全唱无白），且有切合唱段中情节的舞蹈动作。其二，演唱者坐于听众的对面，立一十字横长形木竿，上悬各种打击乐器，以绳分系於两手两足，

演唱间隙时则手脚并用，在先后缓急视重的打击声韵中，别有一番意想不到的风趣。唱腔近似“道情”、“快书”和略带有“凤阳花鼓”的音调，可以说是三者兼而有之的混合体。所唱多系成套的《杨家将》、《岳飞传》、《陈三两爬堂》……等长篇大书。记得当时有绰号“十三红”者，名噪一时。每次在开封市相国寺演出，听众无半途离场者。他的经验是“十不闲”最注重口辙，口辙不清，则失其真谛。据闻他祖父曾受业于清嘉庆年间的“抓髻赵”。

“抓髻赵”是演唱“十不闲”最有名的艺人。原名赵奎恒，彰德（今河南安阳县）人。十四、五岁时，乞食于北平，跟一背挎簪的响丐学唱“莲花落”，将及十年，自创新调，名为“十不闲”。由于嗓音清脆，余音甜媚，表演逼真动人，而且相貌清秀，很快得到王府公卿的赏识。光绪十年间被召入宫，慈禧太后一见钟情，聆唱之后，称赞不已，立即聘入宫内“升平署”，恩赐七品衔，担任教练，把“十不闲”限期授给太监们，连内监李莲英也向他学习过，在宫内曾红极一时。缘其登台演出时必梳一抓髻，因而“抓髻赵”便代替了他原来的名字。

并悉：“抓髻赵”并不乐于在皇宫中演唱，却乐于到处为老百姓献艺。他从十余岁到五十岁的艺术生涯中，从打“莲花落”到演“十不闲”艺术实践的过程里，敢于创新，又耐于吃苦，编写了不少新段子。他最拿手的好戏是“摔镜架”（以智抗包办婚姻为主题的大型唱本），可惜均早已失传。

清末，来过开封，约住有三年，收了不少门徒，大多不得真传。惟“十三红”的祖父，为其得意门生，然赏识者颇寡。在开封相国寺日演两场，仅足温饱而已。传至“十三红”的同时，已有“女落子”的兴起，以后这种“十不闲”便逐渐衰微，解放后知道“十不闲”这个名称的恐也不多了。

1988年12月再稿于无梦楼

## “霍四究说《三分》，尹常卖 《五代史》”质疑

孔宪易

孟元老在他的《东京梦华录》卷五，“京瓦伎艺”条内，记录了当时东京著名艺人“霍四究说三分，尹常卖五代史”二事。近数十年来，中外学术界有关著述（包括鲁迅的《中国小说史略》在内）每将此二事列入“讲史”类；对此，我有些怀疑，试述于后。

在“京瓦伎艺”一目中，前面已经记录了“孙亮、曾无党、高恕、李孝讲史”；如果霍四究与尹常卖讲的是“史”，一般来说，在同一条目中无更列之必要；而该条最后既没有将此二事标明为“讲史”，复与“孙三神鬼、文八娘叫果子”并列，并且前面加上“外入”二字，这是值得我们研究的。

为了澄清这个问题，我们首先应当了解《东京梦华录》作者孟元老这个人，据该书记载，作者自幼“从先人；宦游南北，崇宁癸未到京师，卜居于州西金梁桥西夹道之南，渐次长立……”。另外我们知道作者在“丙午之明年，出京南来”，这样作者从崇宁癸未（1103）起寓居东京，到“丙午之明年”丁未（1127）出京师，他在东京整整生活了23年。在这23年的糜烂的寄生的“衙内”生活中，他到处“烂赏叠游”，到处受到酒楼、饭店执事人的敬畏。当他进店，店家马上就换上“一等琉璃浅棱碗（碧碗）”来招待他。当他进入游艺场所（诸瓦子）时的情形也由此可想而知。正因为如此，他熟悉了东京形形色色的事物和风貌，到了晚年才写

出了一代巨著——《东京梦华录》。作者在书本内对东京的官私“百戏”，象女子马球、桑家瓦子诸艺及“京瓦伎艺”诸事目写得非常动人，并在诸艺人名下写出他们的专擅，如果孟元老不熟悉他们的生活，不和他们有一定的交往，绝写不出这样精到的文字。如霍四究、尹常卖讲的是“史”书，他绝不会摒除他俩于“讲史”行列之外；而排在孙三、文八娘的序列里。

在《东京梦华录》中，“霍四究说《三分》”仅一见，“尹常卖《五代史》”凡两见。一见于卷五“京瓦伎艺”条：“外入孙三神鬼，霍四究说《三分》，尹常卖《五代史》，文八娘叫果子。”一见于卷六“元宵”条：“……奇术异能，歌舞百戏，鳞鳞相切，乐声嘈杂十余里；蹴鞠、踏索、上竿……苏十、孟宣筑球，尹常卖《五代史》，刘百禽虫蚁……。”

从上面的“元宵”条叙述中，使我们清楚地看到，在这些“奇术异能，歌舞百戏”里，竟无一个“讲史”者出现，这就说明，在元宵节“嘈杂”的广场中，断非念诵和散说的“讲史”者所能为。

《东京梦华录》的作者，对“讲史”者虽无详细的解说，但我们还可以从当时别家撰述中知道一些情况。如：“四人同出嘉会门外茶肆中坐，见幅纸用绯帖，尾云‘今晚讲说《汉书》’。”（洪迈《夷坚志》丁集卷三《班固入梦》条）“常是两座勾栏，专说史书。”（西湖老人《繁胜录》）尤其是吴自牧在《梦粱录》卷二十中讲得更详细：“讲史书者，谓讲说《通鉴》汉、唐历代书史、文传、兴废争战之事……又有王六大夫，元系御前供话，为幕士请给讲，诸史俱通，于咸淳年间，敷演《复华篇》及《中兴名将传》，听者纷纷，盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳。”

从这些记载中，我们可以知道：一，讲史书者，有它专辟的勾栏或茶馆。二，讲史书者以散说、指画为主，无其它乐器伴奏。

另外，我们从《武林旧事》中可以知道“演史”一艺是列在

诸艺之前的。在同业艺人中是相当受人尊重的。（这种情况一直持续到解放前。开封相国寺“揭书叶”讲《三国演义》诸历史小说者，受同业的尊重，甚至为说书业的“会首”。）

因此，我认为霍四究、尹常卖所敷演的《三分》和《五代史》，断非如讲史书者讲说的《三国》和《五代史》，（在北宋讲史者自有他们的《三国志评话》、《五代史评话》，在艺人初期的脚本，与此绝不相侔。）它应当是另一种书艺。

一关于“霍四究说《三分》”在“京瓦伎艺”条内，它并未注明“说三分”是“讲史书”；而“三分”一词，我们没有充分理由肯定“三分”就是“三国”。考“三分”这一泛泛之词起源甚早，“分”字大都作为动词来解释，如：“三分天下有其二”，“三分晋室”等，作为专指“三国”而言，恐怕要算《三国志》中《诸葛亮传》内的“今天下三分”为最早了。之后在诗词中及其它记载中也间或使用过，但从“讲史”的角度上，和以书的形式出现时似无借“三分”一词作为“三国”者。今仅就《东京梦华录》成书之前的东京掌故谈谈。高承《事物纪原》卷九：“仁宗时，市人能谈三国事者，或采其说，加缘饰，作影人。”《东坡志林》卷六：“王彭尝云：涂巷中小儿薄劣，为其家厌苦，辄与钱令骤坐，听古话，至说三国事。”这两个例子并无标名“三分”者，就是连博览群书的苏轼，在他的名词《念奴娇·赤壁怀古》里，也只说“人道是三国周郎赤壁”。在宋室南渡之后，从元、明两代所刊行的《三国志平话》、《三国志传》、《三国志演义》等看来，亦无一用“三分”代“三国”者，为此，使我们不能不怀疑“霍四究说《三分》”真的是“讲史”，是“三国”。

二关于“尹常卖《五代史》”。在这里，让我们先谈谈尹常卖这一艺名，我认为这一艺名可能与他的最初职业有一定关系。

“常卖”一词，散见于宋、元人诸稗说中，也是宋人的习语。在赵彦卫《云麓漫录》中说：“朱勔之父朱冲，吴之常卖人，方言，

以微细物博易乡市，自唱曰‘常卖’。”为了说明这点，我再举一个近人罕举的例子，在徐梦莘《三朝北盟会编》丁帙中有：“毕良史，字少董，蔡州人，少游京师，以买卖书画之属，出入贵人之门，当时谓之毕偿卖。”在高承的《事物纪原》中，讲到“常卖”与“吟叫”的密切关系，他说：“市井初有叫果子戏，其本盖自至和、嘉祐间叫紫苏丸；汴乐工杜人经《十叶子》始也。京师瓦卖一物，必有声韵，其吟哦俱不同，故市人采其声调，间以词章，以为戏乐也；今盛于世，又谓之吟叫也。”为此，我认为尹常卖这一艺人，他最初是以“常卖”为职业，经常串游各勾栏、瓦子，兜售诸物，如后世的串戏园卖水果诸物者，元杂剧中的《百花亭》就是一个明证。由于他对勾栏中的诸艺非常爱好，久而久之，目睹耳染，又结合己业，遂擅于“说唱”，最后就放弃“常卖”这一职业，索性“下海”了。而“尹常卖”都变成了他的艺名。同时，孟元老在写“尹常卖《五代史》”时，他把“卖”字，来一个语意双关，也就是说，尹常卖“卖”的是《五代史》，无形中尹常卖开了一个玩笑。

我们再看，与霍、尹并举的“孙三神鬼，文八娘叫果子”，他们在演出和吟叫时皆有乐器进行伴奏，如，《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸军呈百戏》条中：“烟火大起，有假面披发、口吐狼牙、烟火，如鬼神状者上场，着青帖金花短后之衣，帖金皂裤，跣足携大铜锣，随身步舞而进退，谓之‘抱锣’”。“又一声爆仗，乐部动《拜新月慢曲》，有面涂青绿，戴面具金睛，饰以豹皮，锦绣看带之类，谓之‘硬鬼’。”这足以说明“神鬼”表演时的情况。至于“叫果子”一艺，除了《事物纪原》中介绍外，耐得翁的《都城纪胜》有更细致深入的说明：“叫声自京师起撰因市井诸色歌吟，卖物之声，采合宫调而成也。若加以嘌唱为引子，引用四句‘就入’者，谓之下‘影带’，无‘影带’者，名叫‘散叫’，若不上鼓面，只敲盏者，谓之‘打拍’。”综上所述，“神

鬼”、“叫果子”两艺统是用乐器伴唱、伴演，而霍、尹二人的《三分》、《五代史》与此二艺并列，是值得发人深思的，让我们再看一下金、元院本、杂剧中涉及《三分》、《五代史》的例子。

在陶宗仪的《辍耕录》卷二十五“诸杂院囊中，有《三分条囊》一目，这个“三分”有力的说明它指的不是“三国”。其次在《元曲选》中还有下面两个例子：“上长街百十样风流事，到家中一千场‘五代史’。”（张国宝《罗李郎大闹相国寺》第三折《后庭花》）“因甚的闹炒炒做不的个存活，每日间八阳经，便少呵也三千卷‘五代史’，至轻呵，也有二百合。”（贾仲名《荆楚臣重对玉梳记》第二折《滚绣球》）从这里也使我们清楚地知道，他们所唱的“五代史”绝不是平话中的《五代史》。

为此，笔者认为，很可能霍、尹借“三分”、“五代史”之名，应纳入当时另一趣事、谐谈，借“三分”而讽喻近事，以“五代史”而敷演家史，也是艺人踵事增华的常事。（按：如果拿侯宝林的《游园惊梦》当作《牡丹亭》中的《游园惊梦》，那是多大的笑话。）正如明人钱希言在他的《戏瑕》中所说：“此政是宋人借此形彼，无中生有之妙处，游情泛韵，脍炙人口。”

最后，我们再就“外入”来谈一谈，在今天存留的宋、元、明诸说部、戏曲中，在“正话”，“开话”或“第一折”之前，往往有“入话”、“就入”、“引子”、“致语”、“楔子”领先，它们往往以诗、词、曲子，或另外一二故事出现在“正话”和“主体戏”之前。“孙三神鬼，霍四究说三分，尹常卖五代史，文八娘叫果子”之前加上“外入”一词，在熟悉东京百戏，与诸艺人有一定交往的孟元老“衙内”的笔下，是必有一定含义的。今天我们虽无其它旁证来说清“外入”一词，但笔者认为，当此四艺演出时有以“外样”“外曲”渗入的可能。

从历史上看，由于辽、宋将近两个世纪的对峙，两国统治者在



经济、文化交流方面虽屡有禁令，但作为民间交流（尤其是边区人民）仍与日俱增，及至徽宗一朝，国家已濒临覆亡的前夕（辽耶律延禧一朝更甚于此），以徽宗赵佶为首的统治集团，更形侈靡狂诞（尤其是所谓“收幽燕”前后）。在这一短暂的时间里，反映在东京各种事物上，多以用“番样”、“番曲”为时尚，来争奇炫异以哗众；这对于“京瓦伎艺”来说，当然不能例外，当时《蓬蓬鼓》曲子流入东京就是一个明证。为此，我认为霍、尹所演说的《三分》、《五代史》，可能是以“外曲”作引子来进行“说唱”的一种曲艺，在当时艺坛上深入群众欢迎，也是当时艺坛上绚丽地两朵新花。为此，孟元老在他的名著《东京梦华录》里，特将这两艺鲜明地标出。

## 西秦吹腔在中源之流变

——大调曲子曲牌潼关、太湖、石牌、二簧平

与吹腔之血缘关系

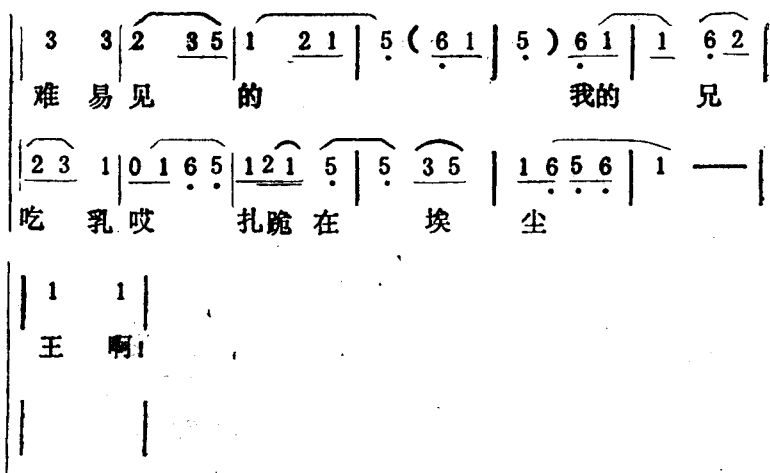
辛 秀 长 溪

〔西调〕又称〔西曲〕，明末清初山陕地方兴起的时调小曲之一种。在京、津、河南、安徽等地广泛流传。清陆次云之《城园园传》载：“自成得园园，惊且喜，遽命歌，奏吴歙，自成盛颔曰‘何貌甚佳，而音殊不耐也！’即命群姬，唱西调，操阮等琥珀，已拍掌合之，声音激楚，热耳酸心。”据此，可知明末时已经有了西曲。清乾隆年间最为盛行，见著于这一时期的抄本、刻本的西曲有450首之多。乾隆初叶的钞本《西调百种》录西曲一百

一、〔吹腔〕是俗曲藍調，也是戲腔聲腔。

附二曲以便对照：

• 177 •



清李调元《剧话》谓：“又有吹腔与秦腔相等，亦无节奏，但不用梆而和以笛为异耳。”这里李调元说吹腔即秦腔，不过伴奏乐器不同而已。又《霓裳续谱》里第十九种曲为〔秦吹腔花柳歌〕，据傅惜华先生考证：“按〔秦吹腔〕，疑为〔西秦吹腔〕之简称，乃秦腔剧中之一调名。”据此可知，〔吹腔〕作为一种西曲，乾隆间在北方俗曲里已经传唱。从河南南阳地区〔吹腔〕的流传情况看，它作为一种戏曲声腔出现在地方戏曲越调戏里，同时，又作为一种曲牌在大调曲子里传唱。这种情况和秦腔发祥地甘肃兰州鼓子曲里有〔吹唱〕，陕西西府曲子有〔吹调〕的情况一样。这就是说，〔吹唱〕是戏曲的一种声腔，而且也是一些地方曲种里传唱的曲牌。

## 二、吹腔的曲调结构形态及调式特征

吹腔只有两句唱词。而其曲调结构形态却是由四个小乐句组成。第一个乐句落在商音上，有一个小过门，第二句的旋律虽与第一乐句略有不同，但基本上是第一乐句的重复，又有一个小过

们。重复，使第二乐句呈半终止状态。第三乐句具有明显的不稳定性，尤其“ $\left| \begin{array}{cc} 1 & 2 \end{array} \right| \begin{array}{c} 1 \\ 5 \end{array} \text{ ————}$ ”这一音节，这里的“5”（徵）音，在整个曲调里，起到了阻碍终止的作用。第四乐句落在“1”（宫）音上，全曲终止。形成了无可争议的“宫”调式。（即大调）

然而，这二宫调式不同于其它宫调式。众所周知，一般宫调式的上属音是“徵”，它在整个曲调进行中，起着半终止的功能。但吹腔里的“徵音”，在曲调进行中具有明显的不稳定性，而真正起到半终止作用的第一、二乐句的落音“商”音。我们认为，这就是吹腔的调式特征。我们把这种特殊的调式叫做“大二度属音宫调式”。这一调式特征，凡由吹腔衍变而来的所有曲牌无一例外。这一调式称谓正确与否，望专家同行们予以指正。

### 三、吹腔与石牌

根据上述吹腔的曲调结构形态和它的大二度属音宫调式特征，我们又发现大调曲子里的〔太湖〕与吹腔比较接近，但太湖是否就是吹腔衍变而形成的呢？我们觉得很象，但又不能贸然断定太湖源于吹腔。

1979年我们到开封采集音响资料时，找到了一位双目失明的鼓子曲曲友马国玉，采录了他唱的《余二姐求子》一段，其中有一曲牌即是太湖，但开封则称太湖为〔石牌〕。

《秦云擷英小谱》载：“弦索流于北部，安徽人歌之为枞阳腔，今名石牌腔，俗称吹腔。”这里说石牌腔即吹腔。

又上海古籍出版社《中国戏曲曲艺词典》里戏曲声腔、剧种〔吹腔〕这条词目谓：“〔吹腔〕戏曲调腔。徽剧主要声腔之一。明末清初徽调的早期声腔昆弋腔受了西秦腔的影响，在枞阳（桐城所属的镇）、石牌一带形成的一种新腔。最初是曲牌体。……”

《摘英小谱》为清乾隆四十年间所作；〔吹腔〕这条词目为今人撰写。二者都说石牌即吹腔。它是受秦腔影响而形成的一种新腔。究竟受西秦腔的哪一曲调的影响呢？若按前边所述傅惜华的考证吹腔是“秦腔剧中的一种调名。”那便是石牌系秦腔剧中的吹腔传入了安徽石牌一带后，形成的新声腔。但它仍保留了原秦腔之称谓〔吹腔〕。初期的〔石牌腔〕为曲牌体，当它传入河南后，很自然地被以曲牌连缀体为主要曲体结构的开封鼓子曲所吸收，石牌传入河南当是在石牌腔形成的初期，即乾嘉年间。

#### 四、石牌为什么又称为太湖

从曲调结构和调式特征上看，开封的〔石牌〕与南阳大调曲子里的〔太湖〕均属吹腔一类的曲牌。而且二者的旋律也很近似实际上是一种曲牌。

#### 附录

#### 开封的〔石牌〕

J=130 1/4 F调

5 3	5	5	5	6 1	6 5	3	3 5	2 3
娇	儿			紧			紧	记
2 1	(2 5)	5	5 5	5 4	3 3	2 3 2 1	6 1	2 2 2
1 2 3 1	2 2 1	2 2	6	6 1	5 6	5 3	5 4	5
			心					
5	3	2 2	1 1	2	2	2	3 5	2
头			上			细	听	为

0 5 | 3 2 | 1 2 | 6 5 | 1 | 0 3 | 2 2 1 | 6 1 | 5 |

娘

5 6 5 | 3 2 3 | 5 | 5 | 6 1 | 5 6 | 1 | 1 2 | 3 2 |

表

3 | 3 | 3 | 2 3 | 2 1 | 7 1 | 2 2 | 6 1 | 1 |

家

乡

南阳的〔太湖〕

J=132 2/4

6 5 | 5 1 | 6 5 | 3 5 2 | (2 1 2 3 5 | 2 3 2 1 1 1 |

红 娘

无

奈,

2 . 2 1 3 | 2 1 2 ) | 1 . 6 | 5 6 5 | 0 5 | 3 . 2 1 |

堂

楼

1 2 | (2 1 6 1 | 2 2 1 3 | 2 1 2 ) | 0 5 5 | 2 . 3 5 1 |

进,

双 膝

扎

6 5 3 2 | 1 . 3 | 2 1 6 1 | 5 . 3 | 2 3 5 | 5 6 1 |

跪

2 2 3 | 5 5 6 | 1 . 2 | 3 2 3 | 0 5 | 3 2 3 2 |

在

埃

1 0 ||

尘。

从以上两首曲谱看，石碑即太湖无疑。那为什么名称各异？这可能是因为石碑的广泛流行，而传入的来源不同，而名称有别。

据《元明清三代禁毁小说戏曲史料》中的《乾隆五十四年江巡扶郝硕覆奏遵旨查办戏剧违碍字句》载：“再查昆腔之外，有石碑（石碑的讹误）腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、川、云、贵等省皆所盛行。”可见当时石碑腔流行广泛。如果说南阳的〔石碑〕是江、浙、太湖一带传来因而得名〔太湖〕，则有很大的可能。

## 五、二簧平板与吹腔

在河南南阳大调曲子里有一种曲牌叫〔二簧平〕，与京剧里的二簧平板（又称四平调）以及四川清音里的平板系同一牌。

2/4

大调曲子〔簧平〕

附录 2/4

$\overbrace{1\ 1} \quad \overbrace{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}} \mid$	$\overbrace{3\ 2} \mid$	$\overbrace{(\underline{2\ 3\ 2\ 1}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}\ 3})} \mid$	$\overbrace{2\ )\ 1\ 2} \mid$
座山	雕		暗暗
$\overbrace{2\ 3\ \underset{\cdot}{6}} \mid$	$\overbrace{1\cdot 2\ \underline{\underset{\cdot}{7}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}}} \mid$	$\overbrace{0\ 6\ 1} \mid$	$\overbrace{2\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{1}}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}}} \mid$
	把	头	点，又 对
$\overbrace{3\cdot \underset{\cdot}{5}\ \underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}}} \mid$	$\overbrace{0\ \underline{\underset{\cdot}{7}\ \underset{\cdot}{6}}\ \underline{\underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{7}\ 2}} \mid$	$\overset{2}{\overbrace{\underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}}\ \underline{\underset{\cdot}{0}\ \underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}}}} \mid$	$\overbrace{1\cdot 2\ \underline{\underset{\cdot}{7}\ \underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}}} \mid$
栾		平	眼
$\overbrace{0\ 3\ 2\ 1} \mid$	$\overbrace{\underline{\underset{\cdot}{6}\ \underset{\cdot}{5}\ \underset{\cdot}{6}}\ 1} \parallel$		
—	翻		

四川清音〔平板〕

$$\underline{25} \quad \overline{6535} \quad \underline{335} \quad \begin{pmatrix} 23 \\ 2 \end{pmatrix} \quad \underline{\underline{2327}} \quad \underline{\underline{6553}} \quad \underline{\underline{2312}} \quad \overline{31} \quad \overline{23}$$
$$\overbrace{123-365} \quad \overbrace{112 \quad 765} \quad | \quad \overbrace{(765) \quad 6 \cdot 1} \quad | \quad 2 \quad \overbrace{532} \quad |$$
$$\begin{array}{|c|c|} \hline \underline{1612} & \underline{233} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \underline{234} & \underline{321} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \underline{25} & \underline{6} \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|c|} \hline \overset{6}{\underline{112}} & \underline{765} \\ \hline \end{array}$$

(765) 321 | 656 1

## 京剧的〔四平调〕

言菊明唱

$$\overbrace{2\ 2} \quad \overbrace{1\ 2\ 3} \quad | \quad \overbrace{3\ 2} \quad (0\ 3 \quad | \quad \overbrace{2\ 3\ 2\ 1} \quad \overbrace{6\ 1\ 2\ 3} \quad | \quad 2) \quad \overbrace{1\ 2}$$

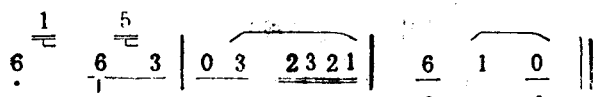
吸人                      生                                      如

$\overline{\underline{2}}$    3    $\underline{2}$    |    $\overline{\underline{1 \cdot 2} \quad \underline{765}}$    |    $\underline{01} \quad \overline{\underline{63}}$    |    $\underline{2} \quad \underline{2}$

$$\overbrace{23-323} \quad \overbrace{4 \cdot 3 \quad 235} \quad \overbrace{2532 \quad 11} \quad \overbrace{15} \quad \overbrace{60}$$

• 183 •





日 渐哪 凋 零。

从上面三种不同的曲牌看，则又是一种曲牌，即二簧平板。从曲调结构形态看，它既保持了吹腔的特征，（如第二节所述）但又比石牌有了新的发展。

〔二簧平（板）〕这一曲牌，只在河南西南部与湖北接壤的南阳流传，而豫北、豫东均无此调。它当是由湖北传入南阳。若如此，我们便可作如下推断，石牌腔传入湖北的黄陂、黄冈后，形成新的声腔“四平腔”，因它形成于黄陂、黄冈因而又称“二簧”，当二簧发展为各种板腔后，与之相对的，便把初期的“二簧”称为“二黄平板”，正如一些专家说的那样，因“二簧”本是“二黄”，因它源于吹腔，用竹笛伴奏，所以才有了竹字的“二头簧”这一称谓。

从上述一些记载，以及潼关（即吹腔）的传入河南，石牌、太湖、二簧平板在大调曲子里传唱等史料看，证实了一个历史现象，一个古老的曲牌〔西秦吹腔〕自明末迄今，盛传南北，几经变异，一新再新。因此说潼关、石牌、太湖、二簧平、乃至二簧声腔概渊于〔西秦吹腔〕这一古老的曲调。

## 曲 艺 世 系 考 源

武丰登 荆庚田 刘天顺 杨振东

曲艺源远流长，始发乃于老子。老子，史有其人，《史记·老子传》载：“老子者，楚苦县历乡曲里人也，姓李氏，名耳，字聃，周守藏室之史也”。道教创终人。

封建社会中，曲艺艺人为免遭社会凌辱，托言自为神仙一脉。发端上天自然之气，布达三界五行之中，认三清五祖为其祖根。鉴于此端，不在下九流之列，在封建社会等级制度中被列为中九流第三位。虽系荒诞之说，亦非全为无稽。五祖均为八仙，史载多有其人，云游四方，各创牌号，排字传徒，遍布华夏。因流年湮远，已无从确考，但既为隋唐时人，说明当时曲艺业已流播。至宋，八仙之一的曹国舅因庇护其弟连座入狱，被赦后入山修道遁迹空门，排字传徒，自命“重阳牌”，取重新还阳之意。为将功赎罪，省悟归隐，养修元神，并度化邱、刘、谭、马、郝王、孙七真。七真人以艺养生，教化世人，均为重阳牌弟子。后传德静、南无、遇山、龙门、命山、华山、随山、清静八牌。即所谓一气化三清、三清化五祖、五祖度七真、七真传八牌也。

八牌中，除清静、德静二牌外，均排字传徒，其中唯龙门牌最为繁兴。邱祖长春真人，北宋山东“登州府邱庄人，桃花月生，午时下降”（摘自宋高宗元年二月八日立石之邱祖碑文）。广收弟子行艺四方，主支排字一百个。一为追本溯源念师怀祖，二因

己号“道密”，故以“道”字冠首。传五世“靖”字辈时，分曾、柴、杨、张四大门派，均按原排辈次收徒传艺，历今已传二十二世“至”字辈。旁支尚有孙张、丁四、槐花王、弦子李、高门、天门、蒋门、梅清、损道等，均敬邱祖。孙赵、丁四原属一派，后分门立户，未几孙赵门分出四支，各排字传徒，与丁四门辈次相同，平起平坐。余如槐花王、弦子李等皆邱祖支脉，唯梅清门除敬邱祖外尚敬郝祖，未审何意待考。

曾、柴、杨、张四门弟子，多布豫、鲁。孙赵门中排“喜常振书祥”者多布山东德州、临清一带；排“山兴春利清”者多布河北清河、南宫一带；排“喜玉莲征红”者多布济南四周。槐花王门，弟子多为盲人，与丁四门徒多布濮阳、南乐等地。

由于史乏详载，口传多是以讹传讹，今从艺人手抄残本及口传中汇集整理，并根据诸多资料做了若干查漏补遗和考证。尽管如此仍欠完善，错讹在所难免，诚望知情者斧正。

附：世艺世系图

原书缺页

原书缺页

## 万道同和他的短篇曲艺

冀世清 李乐同

清末、民国时期，豫南地区出了一位卓有成就的曲艺家、曲艺作家，名叫万道同。他的作品广为流传，尤其是短篇曲艺，曾在社会上产生较大的影响。直至今日，汝南、平舆两县戏曲界的一些老人提起万道同，还是津津乐道，念念不忘。

万道同，字慧青，号懒园。1880年出生于河南省汝南县万寨村（今属平舆县），1958年病逝于许昌，享年78岁。

他出身于书香门第，富豪之家，为明洪武初年汝宁（今汝南）知府万梦雅的后裔。他方颐广颧，天资聪颖；勤奋好学，学博辞赡；能诗善文，多才多艺；诗歌清新，文章雅健；性格开朗，诙谐健谈；谈笑风生，听者忘倦。光绪己酉年选为拔贡生，邑人尊称“万拔贡”。

万道同选为拔贡生后，他看到清王朝昏庸腐败，因而绝意仕途，不愿与清王朝送终。清政府虽曾两次请他出来做官，即先后放他做信阳后补道、光山知县，但都被他婉言拒绝了。仅在民国初年，迫于汝南教育界的选举，当了二年县劝学所长，便又辞职归里，过着隐居乡野生活，他当二十多年塾师，先在南湖书院任教，后在家中收徒设馆，与弟子传道授业。

万道同一生酷爱戏曲。他每到府城，有戏必看，有曲必听。家中三间客厅的墙壁上，挂满了各种各样的乐器，专供戏曲爱好者来此吹、拉、弹、唱。他不仅结交一些地方上的文人雅士，知识界的名流，而且与下层人物来往甚密，当时所谓“下九流”的民间戏曲艺人，常常是他家的坐上客。他经常与戏曲界的名人，

切磋琢磨，研究有关戏曲的创作和曲调。清末，他在汝南开创了“丝弦道”，即以弦乐伴唱而又有曲牌的一种曲种。民国六年春，他又把开封“鼓子曲”引入汝南，广为传播，开豫南“丝弦道”、“鼓子曲”之源，盛行多年。当时汝宁的知识界中，皆以能呼“丝弦道”，会唱“鼓子曲”为荣。他热心扶植，积极组织戏曲团社，他不仅组织了“丝弦道”会，人们推他为会首，他不惜巨资，组建了万寨豫剧班，人称“拔贡戏”，享誉豫南大地。他在坐馆教书中，对学生既教文又教艺，为豫南地区培养了许多文艺人材。他的入室弟子中有不少人，如：张月樵、付子英、杨正芳、万香斋、王化龙、袁子平等，都是既会弹拉又会说唱的多面手，名享几县。就连抗日时期，伪“八宣”、“九宣”、汝南、淮阳“县宣”的队长，导演、编剧、名演员王忠宪、付授初、张化宇、王居夫、王居坦等，无不受教于他的门下。

万道同不仅熟悉诗词格律，还精通戏曲音韵。他毫不顾及腐儒老朽的世俗偏见，挥动生花妙笔，呕心沥血，从事戏剧曲艺创作。他一生编了十多个剧本，创作、改编了一百多个短篇曲艺（鼓子曲）段子。特别是他的现实曲目，充满着时代气息，生活情趣浓厚、语言生动活泼、形式新颖、风趣幽默、通俗易懂、富有地方特色和民间风格，深受群众欢迎和喜爱。所以，每当他的曲艺新作问世，便不胫而走，无翼自飞。戏曲团社、民间艺人争相演唱，纷纷移植。许多曲艺节目改编成剧本，搬上舞台演出。他的曲目在豫、鄂、皖、鲁四省流行数十年。解放后，还有许多段子，如《张家湾》、《王婆骂鸡》、《拴娃娃》、《李豁子离婚》、《小寡妇上坟》等，被其它曲种移植后成为保留的传统优秀曲目。

万道同创作改编的短篇曲艺：曾于二十至四十年代，由汝南“新文书社”、“振华书社”和一些石印馆汇编成集，印刷出版刊行于世。遗憾的是，随着岁月的流逝和其它诸方面的原因，原印本散失，目前很难找到。近几年来，从万道同的学生，民间艺

人保存的残本、手抄本和口述而搜集到的七十多个段子。其中有些曲目是他的名篇，是以窥一斑知其全豹。

万道同的短篇曲目内容，一是取材于历史和传说故事，一是取材于现实生活。历史传说的段子，早已为人熟知，姑且不论；现就其现实生活段子而言，其作品的内容也是比较广泛、丰富多彩的。从不同的侧面，在一定程度上反映了清末至民国时代现实的社会生活与人民群众的思想感情。归纳起来，大体有四个方面：

一、揭露阶级矛盾，抨击黑暗社会。如：《送穷神》，通过穷人自述祈禱和借助穷神之口，抒发了人间不平事，揭示了“穷人为什么穷？富人为什么富？”无情控诉了财主为富不仁。《择婿》看来是个历史段子，则是借古讽今，寓意深刻。他不仅为社会上各种各样的人物画了群像谱，更主要的是把矛头直指司法机关滥施刑威，造成冤案。《钱诉》则是锋利的匕首，痛斥那些自私自利，见利忘义卑鄙无耻的小人。《放洋焰火》怒斥责骂了奉迎拍马的县太爷和嘲骂督军胞弟。《捉圣人》、《医生叹》，反映了尔虞我诈的人与人之间的关系。《乡学叹》、《教书叹》、《叹教员》，反映了当时乡村教育不景气的现象，揭露尖酸刻薄的学东，不关心教员疾苦，为教员向社会呼吁，鸣不平发泄了对现实的不满。《两请诸葛》真实地反映了民国初年，军阀混战，土匪四起，百姓遭难的社会混乱面貌。

二、反对封建礼教，主张婚姻自由。这类曲目较多。《十思》、《要婆家》、《算卦》，表面上看是几篇闺情曲，描写了闺中少女正当要求的心理活动，但主要的是表现了在封建礼教束缚下，对爱情的渴望和对自由婚姻的强烈追求。《什么芳》、《王大娘探病》中两个少女通过对爱情纯真大胆地表白，表现出一种青春热力和正当的爱情要求，那种泼辣精神和蔑视封建礼教的性格，也是令人难忘的。《闺中怨》、《吵秃》、《秃夫劝妻》，反映了不相称、不合理的包办婚姻，揭露了封建婚姻制度



的恶罪，给妇女带来了精神生活上的痛苦，替这些苦难青年妇女的遭遇鸣冤诉屈。《匪中缘》描写的一个匪首的女儿与叶子（即被匪徒抢去的人质）相爱，匪女打死匪兄，而私奔出逃的勇敢行为，表现了妇女斗争精神，讴歌了妇女的自由权利。《李豁子离婚》，热情歌颂了一位妇女冲破封建礼教枷锁，进行无情的斗争，终于与封建婚姻制度实行了彻底决裂。

三、鞭挞社会丑恶现象，奉劝世人戒罪从善。在他的曲目中，有不少是表面上似乎反映的是一般日常生活，实质则是无情鞭挞了社会上的丑恶现象。如《女儿愁》，以辛辣而愤怒的笔调，嘲骂了一个丧失人性，道德败坏到极点的衣冠禽兽——“扒灰头”。《搅家婆》，揭批了一个不循情理，家中胡闹的妇女。《拴娃娃》，讽刺嘲笑了一个水性扬花的淫妇。《张家湾》，奚落了一个好漂亮爱浮华的贵族小姐。《巫婆子下神》，揭穿了一个以迷信为职业，装神弄鬼，坑骗人民的巫婆。《烟鬼叹》控诉了吸鸦片烟而给家庭造成的悲剧。《劝架》、《劝丈夫》也都是奉劝世人从善戒罪，和睦相处的作品。

四、除此还有一些反映风俗人情的曲目。如《观花灯》，描写了元宵节花灯的盛况；《放洋焰火》，把大会场的热闹情景，活灵活现的呈现在人们面前。《走娘家》、《翻车》，反映了“儿疼娘、娘疼儿”的母女之情；《洞房乐》、《滑稽挑袍》，看来虽系游戏之作，但也有消遣娱乐的作用，能够给人以美的享受。

万道同的短篇曲艺，在艺术上有其自己的特色。这些特色，概括起来，就是民间风格和地方色彩。其具体特点是：

第一、题材充满着时代气息。一般来说，他的作品，故事情节并不曲折离奇，那么，为什么深为群众喜闻乐见、广为流传呢？主要的就是取材于现实生活，写当时人们日常所熟悉的生活中的的人和事，借以反映人民群众的心声和愿望。以现实的生活内容，通过深入细致的表现，刻划出具体逼真、个性鲜明的艺术形象。

在结构上，采取了单线条密针线艺术方法，组织戏曲冲突；在人物刻划上，对细节描写，既纤毫毕现，栩栩如生，又能删繁就简，大起大落，进戏快，不拖沓。所以，使得作品具有朴素的风格和浓厚的生活气息，人们听后，觉得如临其境，如见其人，如闻其声，亲切可信，感染力强。

**第二、语言通俗易懂，生动活泼，这是他作品的一大特色。**万道同深深懂得：语言是刻划人物，表现人物感情的首要工具，所以他在语言上下功夫是比较大的。由于他接触下层，和民间艺人交朋友，注意观察体验生活，关心同情劳动人民的疾苦，愤恨世间不平之事，从民间语言中吸取了大量的营养。他善于选择和运用生活中恰当的、毫无雕饰的常语、方言、俗语，表现作品的思想和感情。因此他的语言动作性强，具有个性化、形象化、口语化、清新朴实、明快流畅、活泼生动、幽默风趣的特点，赢得了易唱易传，“雅俗共赏”的艺术效果。

**第三、幽默风趣的喜剧风格，是作品明显的艺术特色。**在万道同的笔下，假、恶、丑是揭露和鞭挞的对象，嘻、笑、怒、骂皆成文章。他的作品，有辛辣讽刺性的喜剧，也有热情歌颂性的喜剧。在生动形象的曲词中，已经蕴含着某些幽默风趣的成份，除此，表现得最突出的就是人物刻划和情节的安排。他刻划人物细致入微，淋漓尽致地表现人物内心世界。他曲目中的人物，不论是言行不一、口是心非的人，或是动机和效果相左，外部表现与内心实质相悖的人，则都是象剥笋一样，层层剖析，暴露无遗，让人觉得荒唐、滑稽可笑。如《拴娃娃》，即是一例。为了塑造人物，他采用了现实主义浪漫主义的创作方法，通过精心巧妙的艺术构思，运用夸张、变形、误会、巧合、近乎相声的手段，安排故事情节，奇峰突起，又陡然突下，既在情理之中，又出人意料之外，使真、善、美与假、恶、丑形成尖锐的对立，实现戏曲冲突，表现主题思想。如《巫婆下神》既使人发笑不止，又令人

回味无穷。借以达到扬善抑恶，净化灵魂的艺术效果。

万道同的曲艺作品内容虽然在当时有一定的进步意义，在艺术上有其一定的特色，但也不等于完美无缺。就其内容上来讲：（1）由于受时代和阶级的局限，往往只注意表面现象，而不能触及到社会生活的本质——社会制度。（2）前期的作品，如《小寡妇上坟》、《大劝坟》，还有宣扬封建伦理道德和宿命论的思想。（3）《吵秃》、《秃夫劝妻》、《闺中怨》虽表现了愤怒与抗争，但缺乏奋斗与进取的精神，而采取了调和、妥协的态度，结果受害者只好乐于安命。（4）在他的作品中，既有愤世嫉俗的呼声，同时也有宣传隐居乐道，逃避现实的消极思想，向往的是乡绅的生活境界。《天作难》、《渔樵耕读》这两个段子，实际上是作者的自白书，是他个人的真实生活写照。（5）在曲词中有时还掺杂一些不健康的成份，有情调不高雅低级庸俗的描写。就其艺术上讲，还有浅陋之处：（1）有些作品注意了写情，这是对的，但故事情节显得过于简单，甚至草草结尾。（2）在语言上有时俗陋粗糙，有时用典过多，有时还有套语。

总之，作为封建文人出身的万拔贡，一生写出了那么多的曲艺作品，而且流传之广，影响之大，就其本人来是个是难能可贵的，也有值得研究的必要。尽管他的作品中还存在着这样或那样的问题，只不过是作品中的美中不足之处，但从他的作品中的思想性与艺术性相比，还是瑕不掩玉的。因此说对他的作品研究，还是具有历史、科学、艺术价值的。

## 马艳秋传略

马艳秋，女，汉族。1933年8月16日出生于安徽省宿县南九里湾一个贫苦艺人家里。父亲马敬君，是当地有名的“花鼓状元”

(后改唱坠子)，母亲祁桂清，是“弦子鼓”演员(后改唱坠子)，全家以曲艺为业。马艳秋自幼随父母四处卖唱，饱尝了人间辛酸。

马艳秋是她父母的独生女。她生得聪明伶俐，心灵嘴巧，窈窕的身材，灵秀的眼睛，加之活泼天真，很讨人喜爱。在艺术上自幼深受父母熏陶，童年时候就能唱一些书帽小段。她那甜美、脆亮的嗓音，赢得了人们的赞叹。有人见了她父母便说：你这“状元府”里又出“状元”了。

人们的夸赞引起了父母对她的重视，1940年她刚刚八岁，父母便让她学艺。她似乎理解父母的心意，学起来尤为勤奋。父母对她从严要求，并告诫说：“你虽是我女儿，可在学唱时你就是我的徒弟，一个字一个音也不得马虎。”从此，马艳秋每天起早练简板，喊嗓子，晚上跟着母亲一字一板地学调念词，不顾劳累，不计寒暑。为了开阔她的视野，父母常把艳秋领到别人的书棚下，观摩别人演出，揣度别人的神情与韵味，回来后再给她详细品评指点。

由于父母的精心传授与严格要求，加之艳秋的勤奋努力，在她学艺不过三年时间便达到了腔圆字清。这时期，她常给母亲垫场、对唱，均赢得观众的赞扬。43年在睢溪西牛市街的一次垫场演出，一连唱了三段。都是掌声满堂，几次谢不下场来，父亲再三解说后，才罢了休。

1946年，马艳秋年长十四岁，随父母曾到蚌埠、徐州、淮南等地演出，在学习和实践中，丰富了知识，开阔了视野。这年冬季，她又随父母来到亳州，开始了独立演出。亳州是水旱码头药材中心，商业茂盛，经济繁荣，有“小南京”之称，也是曲艺名家荟萃之地。河坠子名演员张志坤、马守义、张胖子、金马驹子、吴宗俭，还有张大贵、杨玉颜、吕名琴等都长期在此演出。当时亳县的曲艺市场集中在顺河街一带，说书棚数十个，为了争

取观众，他们在同一时间开演，各显其能，各逞绝技，形成一个明争暗赛，争奇斗艳的局面。

艳秋初到亳州演出，势必要受到这些豫东皖北的名家们的影响，于是，艳秋的父亲马敬吾即刻请来了几位老书友，共同鉴定艳秋的演唱艺术，大家提出了三条缺陷：一、宿县地方口语重，应加中州语音；二、表演受花鼓戏影响，不够文雅；三、借鉴生硬，缺乏巧妙地吸收溶化，失去了自己的特色。这次艺术鉴定，对艳秋启发很大，对她以后艺术风格的形成具有关键作用。

从此，她更加虚心好学。除了自己刻苦用功外，还亲自拜访了当时的名老艺人张大贵的父亲张志坤老先生。张擅长说唱《三国》故事，因气势豪迈奔放，被誉为“活张飞”，驰名豫东、皖北一带。他喜爱艳秋，天资俊秀，聪颖好学。于是把自己的毕生从艺心得悉心传授，并殷切从严指点。她还拜访了著名女演员张大贵、杨玉红、吕名琴等人，认真观摩她们演出，汲取别人所长丰富自己，以他人为镜鉴刻苦砥砺自己。经过一个时期的艰苦磨练和她精心的揣度，创造性的实践，她不仅克服了乡音方言，练成地道的豫东话，而且口巧字正，吐字清脆，音色甜美圆润，演唱中根据内情和人物，既有奔腾澎湃激昂豪迈的气势，又有缠绵悲切、如泣如诉的韵味，表演扣人心弦。她根据人物和情节琢磨唱腔，以后又学会创造性的运用和发挥，在她与人所唱的相同调门中，总是巧妙地使用装饰音，努力发挥自己“喷口夺字”、“以气带声”之特长，在东路坠子女演员中自成一格。

“宝剑锋从磨砺出，梅花香自苦寒来”。艳秋终于名噪亳州和商丘。演出每到一处，都受到当地观众的极高赞誉，上座率也最高。在同穴分酬上，她每次都得双分帐，每逢别人夸赞艳秋，她母亲都说，没有过去的苦，哪有今天的成就。冬天练简板手冻肿烂，三伏不避汗水雨浇，白天黑夜不知受了多少罪，至今手上还

有伤疤呀！

常言道：人怕出名。当时艳秋在亳州艺术上日益提高，年龄上也渐臻成年，每天听众盈门。其中也有土豪地痞或成心闹事，或有意凌辱，艳秋全家来社是堂堂正正从艺。清清白白做人。艳秋又是生来端庄稳重，一些流氓无赖无从得逞。一次，部队一个连长叫艳秋唱堂会，他们父女唱过之后，连长却叫艳秋陪酒。他们不卑不亢，说明指艺糊口，从不沾酒。连长见艳秋正气凛然，不容侵犯，只好放他们回去。旧社会，艺人地位低下，被歧视受欺辱，艳秋为此而忿慨！解放后，她和广大劳动人民欢庆翻身，积极学习政治和文化，参加了曲协组织，从过去卖艺糊口走江湖一跃成为为革命宣传，为人民服务的人民曲艺演员。随着政治觉悟和文化业务知识的提高，艳秋的演唱艺术从形式到内容都发生了变化，她除了演出大批革命的新书以外，还积极参加歌剧、话剧演出。还在《白毛女》和《赤叶河》等剧中担任主要角色。

1951年3月，艳秋参加了商丘市群众曲艺剧社。不久曲艺剧社改为坠剧团。从此，艳秋从书棚清唱走上舞台演出，演出形式仍然是坠子，但已经不是一人说唱，而是和其它戏剧一样，分角色上场，并增加了打击乐。演员上场都必须掌握不同行当的表演程式。于是，摆在艳秋面前的任务是，补习戏曲演员的“四功五法”。当时艳秋已经成年，锻炼手腿身腰比较痛苦。但为了开创坠子成为舞台剧艺术，她坚持和学员一起练功。开始阶段，两腿浮肿，不断伤疤和青痕，但她从不声张。同时，潜心钻研唱念。还根据人物设计唱腔，先一字一音的反复琢磨，又与乐队结合，并反复征求乐队和其它同志的意见；上演以后，再根据剧场效果加工。尤其是排演新剧目，总是废寝忘食，呕心沥血地进行角色创造。因为剧目演员较少，为了保证演出质量艳秋每次演出都须出场，然而每个剧目主要角色并非都是小旦，因而她便以小旦为主，兼演小生、刀马旦、老旦、彩旦等角色，并能达到内行认为

不凉不野，观众满意。1956年参加全区首届戏曲汇演，艳秋演出《王二姐思夫》，当时观众全是行家里手，他们认为坠子由低棚走上舞台，演员身段一定僵硬，不料艳秋云步上场，亮象一如其它剧种演员，立即引起轰动。头句唱腔起自高音“3”，落入低音“5”，一个行腔，全场掌声雷动，经久不息。一些专家们也相互交流着赞赏的目光，演出结束后，省文化局副局长冯纪汉以及地委宣传部领导同志亲切接见了艳秋。

几年来，艳秋在剧坛上辛勤耕耘，塑造了众多栩栩如生的舞台人物形象，如《状元打更》中的刘金蝉（刀马旦）、《拜月记》中的王瑞兰（闺门旦）。这些剧目成了艳秋久演不衰的保留剧目，她于1954年参加了全国民间音乐舞蹈汇演，她的河南坠子清唱荣获演出三等奖。1962年她参加了全省曲艺会演获得表演奖，1963年参加全国坠子流派座谈会，被确认为东路坠子的典型代表，优秀青年演员。电台录音节目有河南坠子《黛玉悲秋》、《鸿雁捎书》、《赵部长探亲》拍了电视。坠剧《拜月记》、《王二姐思夫》、《回龙传》，为世界和平理事会访华团演了《拜月记》，得到了外宾和市委的表扬并送锦旗一面。

艳秋虽在社会上获得了极高的荣誉，但仍保持自己热情诚恳、平易近人的生活作风。她把领导与老师视为长辈敬重，把同志当成兄弟姐妹看待，特别对小学员，她深感他们远离父母，尚未成年，就格外关心他们的衣食住行，常在夜间为他们盖被褥，拣掉地上的衣服。学员戴翠兰深有感触地说：“我从小就失去母爱，是马老师重新给了我母亲的温暖。”

艳秋虽为本团主要演员，但处处以身作则，从不特殊，每逢出发赶场，她都是同演员学员们一起步行。一次，从“于城”到“利民”为大会演出，天下着大雪，她竟步行二、三十里，并在路上解决了不少演员的思想问题，到达目的地以后，个个满身冰雪，随后又装台演出，当地领导和群众大为感动。她在党的培养

关怀下，1955年光荣地加入了共青团组织，并成为党员培养对象。剧团领导班子成员，她始终坚持遵循党的“文艺为人民服务，为社会主义服务的方向”，不辞劳苦，积极到农村、工厂为工人农民演出。为照顾年老体弱的五保户，她自己又主动到农户场院为他们演唱小段，还为五保户、军烈属们打水扫地，赢得了群众的称赞，获得了“老八路作风”的光荣称号，在本县宜路演出时，她还去工地特为民工演出，并参加劳动，当时公社特地为她拍下了参加劳动的珍贵照片，书记张学功提出表扬，当地民工也受到了极大鼓舞。由于主要演员马艳秋带头深入农村，深入群众，1960年中国戏剧家协会主席田汉同志来信给予表扬和鼓励；1962年在中南局地、市宣传部长会议上，陶铸同志又提名表扬了该团；1963年“河南日报”发表了《郸城县坠剧团是老八路作风的好剧团》的专题报导。

1963年冬，艳秋被接纳为中国曲艺家协会会员，同年，经省委批准，工资提升为文艺十级，从此，她更加严格地要求自己，工作中谦虚谨慎，技术上精益求精。省有关部门多次要调她去省城工作，剧团不放她去，她等之若素，从未因此而影响情绪。

文化革命开始，坠剧团首当其冲，艳秋也被作为“反动权威”批斗，降职降薪最后停薪，开除出团回家劳动改造。由于精神上 and 身体上倍受摧残，得了精神分裂症。初愈后，又被送往工厂接受改造，后念她有一技之长，被调入本县宣传队做辅导工作，粉碎“四人帮”后，党为艳秋平反昭雪，她又重新迸发出炽热和激情参加演出，因劳累过度病发，医治无效，于1977年12月16日病逝于安徽省黄口镇，享年44岁。

周口地区文联供稿



# 王元堂小传

李国志



王元堂，男，河南省延津县高寨乡大留固村人。十岁时听黄治国在本村拉坠子弦入了迷，后拜黄治国为师，学拉河南坠子。并随师傅在延津、封丘、滑县、濮阳一带演出，后到开封书场活动。由于他热心好学，酷爱坠子

再加上曲艺名老艺人的指教，演奏技艺大进，十五岁就单独为马忠翠等坠子演员伴奏，并在开封、郑州一带崭露头角。

1930年，那时他24岁，到了名伶云集的北平天桥，为河南坠子演员李雪芳等拉坠子弦。后到天津与河南坠子演员乔清秀、杨芝兰、吴桂芳等同台演出，渐负盛名。

1941年又回到北京天桥，与16岁的坠子演员王宝霞同台演出，并传授技艺，收王宝霞为徒。由于他拉弦、演唱俱佳，很受王宝霞的尊敬。王元堂边伴奏边演唱，技艺高超，韵味醇厚，并以浓郁的河南乡土气息，滑稽幽默的表演，一张口便赢得观众的掌声。

两人对口说唱，配合得维妙维肖，真是绿叶红花，水乳交融。那时演唱的曲（书）目多是小段，主要有《三堂会审》、《捎书》、《蓝桥会》、《小两口争灯》、《王二姐思夫》、《余太君表功》、《苏三起解》、《李三娘打水》、《偷石榴》、《偷南瓜》、《矮大姐》、《两头忙》、《剃头大老王》等数百段。合作得最好的曲目是《苏三起解》，在当时尤为叫座。两人在艺术上相互碰切、相互促进；生活上相互关心，相互爱护，在同台演出当中感情上发生了微妙的变化，从师徒关系转化为夫妻关系。虽然王元堂大王宝霞19岁，但在共同的艺术生涯中，两人相处得很好，并被同行传为佳话。

解放后，王元堂参加了“红风剧社”后转入天津市曲艺团，曾随团到大西北演出。由于那里河南人较多，他一上台便下不来，唱完一段再来一段，观众叫好不绝。1952年曾参加中央文化部举办的第一届全国戏曲观摩演出大会，演出了现代曲艺段子《新事新办》。1953年随团到沈阳、济南、大连、秦皇岛、上海等地演出。1955年参加中国人民赴朝慰问团对志愿军慰问演出。1956年后曾参加中央慰问团先后到西藏、云省等地慰问演出。塞北、江南、草原、海滨，每到一地都受到热烈欢迎，获得较高评价。此间演出的曲艺段子主要有：《借髭髥》、《猪八戒拱地》、《琵琶记》、《贾宝玉探病》、《游湖借伞》、《舍命救亲人》、《打黄狼》、《徐学惠》、《拣棉花》、《接婆婆》、《刘光子》、《两情愿》、《装灶王》、《渔家女》、《十女夸夫》、《女民兵刘凤香》等。1966年退休，1976年病故。中央广播电台、河北省广播电台、天津广播电台，均留有部分唱片与录音资料。《雨夜辩奸记》等新曲艺段子，天津市现在经常播放。王元堂为河南坠子音乐的发展与研究，作出了宝贵的贡献。

## 记著名三弦书艺人裴氏兄弟

吴金泉

已故民间艺人裴老八、裴老十，是宛东三弦书界的知名人物。他们自幼从艺，在三弦艺上有较深的艺术造诣。1958年参加首届全国曲艺汇演，受到周恩来总理等中央领导同志的亲切接见。在从艺期间多次受到地、县各级文化主管部门的表扬，在省、地、县曲艺界及广大群众中颇有影响。他们那种对艺术挚著追求和无私奉献精神以及高尚的艺德，至今仍在人民群众中传颂着。

裴老八，名长义，字进臣。裴老十，名长寿，字春山。他们出生在方城县博望镇韩老庄一个贫穷的佃农家庭，全家十几口人只住着几间破草屋，日子十分苦寒。在老八刚满13岁那年，父亲体衰多病，家中债务累累，加之土地荒旱无收，全家人缺吃无穿生活极度艰难。迫于生计和减轻家庭负担，老八毅然离家出走拜师南阳辛店山东营名老艺人岳金平门下学唱三弦书。老八虽不认识字，但他天资聪慧、嗓音洪亮，随师学艺刻苦钻研肯下功夫，深得老师厚爱，学艺刚满一年便能弹奏三弦和说唱十多个中篇和书帽了，以后他经常与老师同台演唱，很快成为宛东一带小有名气的三弦书艺人。

裴老十自幼受其兄的熏陶与影响，特别酷爱说书唱唱。他15岁时便随兄说唱三弦书，后来又专门学拉胡琴和弹三弦，很快便成了老八的得力助手。

裴氏兄弟潜心研究三弦书唱腔表演艺术，而他们曾先后拜师鲁长安学习身段步法；湾街的刘稀牙学习唱腔板眼；桥头的李大

科学习武打；北石寨的张八先学弹三弦。他们勤学苦练，并善于听取听众的意见。对艺术精益求精，对书中人物的思想、性格反复琢磨反复练唱，一直到了自己满意了才罢休。有一次裴老八回家探望母亲，睡至半夜忽然想起《武松打虎》书中有一段唱腔动作尚未熟练，遂起床来到院中，把垂布石当做堂桌，把一块砧当惊堂木，取一块破铜盆片当铰子，叮叮咣咣便唱起来。开始怕惊动家人和邻居睡觉小声哼唱，但逐渐情绪激动难以抑制，情不自禁的越唱声音越高，把母亲和邻院的李大婶惊醒了，他们来到院中看到这种情况吃惊的问老八：“尸呀！你这是咋啦？你疯啦！深更半夜的在院里大摆大唱，这算咋着回事呀？”老八笑了笑说：“妈、大婶，你们别怕，我没疯，我是在练戏，现已练罢了，你们放心回屋睡吧。”

解放前，裴氏兄弟同其它艺人一样受反动统治阶级和有钱人家的歧视、欺凌。有一次，裴氏兄弟在邓县县城说书，书刚唱了一出，还未收钱便祸从天降，当地匪霸丁大牙（伪司令），派人来到书场，不分青红皂白强行把三弦和道具抢走了。书也说不成了，怎么办呢？他们无奈把身上仅有的钱都拿出来买了两瓶酒两条香烟托人送给丁大牙，这才把三弦和道具拿回来。又被迫到伪司令部唱了一场戏，丁大牙听罢戏假惺惺的笑着说：“你们就在这里玩吧，谁也不敢欺负你们，一切由我作主，你们尽管放心。”

1937年间有一次他们在唐河县南边的严家寨说书，有一个地方绅士严八爷点了一出戏叫《杀院》，正演唱时，突然从外面闯进来一个大汉，只见他满脸怒气，性情粗暴，开口就骂，动手就打，不准他们唱这出戏。这时，那个严八爷来了，他骂那个大汉道：“你他妈的混账！这出戏是我点的，你不想听给我滚蛋！”那大汉一见是严八爷，威风顿时收敛，一声没吭地溜走了。老八被打得鼻青脸肿，老十的三弦也被踩坏了。可那时他们无处讲理，

只能忍气吞声眼泪往肚里咽。

解放后，裴氏兄弟同广大民间艺人一样，政治社会地位得到提高，处处受到尊敬与爱护，他们分到了房屋和土地，过上了幸福的生活。由一个说书唱唱的成为曲艺工作者，他们从心里感激党和政府。从此，兄弟俩经常走乡串村深入水库工地宣传演唱，他们的足迹遍及城镇、山村、茶坊、田边地头，那悠扬动听的说书声给千家万户带来了欢乐与笑声，丰富活跃了群众的文化生活。

为使三弦书这一古老的民间说唱艺术形式得到振兴与发展后继有人，他们曾收徒向民岐、潘桂荣（第一代三弦书女艺人，曾赴省、地参加会演并获奖）、雷双久（南阳市说唱团演员曾赴省、地参加会演并获奖），亲授技艺，言传身教，一句一句反复教唱，从不厌烦，对学员从严要求一丝不苟，演唱时必须衣帽整齐，举止端庄，目不斜视，正派大方，生、旦、净、丑，角色分明，一招一式，恰到好处，眼随手走，手随身转，唱念做打，样样精通。还常说：“远看一千，近看一砣。”并认真传授毫不保守，使学员们的艺术素质和表演水平日渐提高。

裴氏兄弟不仅技艺精湛而且艺德高尚，在旧社会他们给穷人说书不收钱，有钱没钱都给唱。有一次有位农民家里生孩子，全家人很高兴想请裴氏兄弟唱戏庆贺一下，但苦于手中无钱。老八听说以后即和老十拿着乐器来到这位农民家里，表示庆贺说：“今晚上的戏俺们兄弟俩包了！你们没钱，我有钱！”说着掏出钱给那位农民上镇买酒买肉买菜，当晚又为那位农民全家及附近群众唱了大半夜的戏。

老八和老十经常教诲学员们做正派人，艺德要高尚。并要求学员们在群众家里目不乱瞅，话不乱说，东西不乱拿。演唱时不分听众多少都要认真，不能马虎行事。要走一处香一处，不能走一处臭一处。使学员们不但学到了技艺还学到了高尚的艺德。艺术上

给予指导，生活上给予关怀。有一次，向民岐家里生孩子生活困难，老八听说后，马上掏钱给他让他回家探望。使学员们特别感动，学习技艺更加认真刻苦，进步很快。

党和政府关怀广大民间艺人成长，充分发挥他们的才智为社会服务。1958年夏，裴氏兄弟赴郑州参加全省文艺工作者学习，学习班结束后又参加省代表队赴北京汇报演出，汇演中老八与省曲艺团女演员李小娟对唱《卖丫环》，老十三弦伴奏，他们配合默契，演出十分成功受到一致好评。荣获优秀奖牌，演出后周恩来总理和其它中央领导同志亲切接见了全体演员。老十激动的说：

“这次我们能来北京演出特别高兴，我一生难忘的是受到周总理的接见”。他们的节目中央电台还录了音。1959年裴氏兄弟在南阳演唱。他们的演唱给南阳听众留下了深刻的印象，每场演出都座无虚席，听众不断喝采叫好，赞不绝口。

1962年6月15日是人们难忘的日子。那天晚上，南阳市曲艺厅里，听众们聚精会神地听老八表演《燕青打擂》，只见他精神振奋、步法矫健、一招一式、洒脱逼真，正至精采之处，突然！老八“啊”的一声跌倒书场地上，不省人事，面色苍白，眼睛紧闭，人们立即用车将他送往医院，但因积劳成疾，加之突发的急性脑溢血，经抢救无效于当夜去世，享年69岁。

裴老八病逝后，裴老十继承兄志经常上山下乡为群众演唱。1977年在县曲艺团任教时，废寝忘食，尽心尽责，言传身教，精心传艺。还不顾年老体弱，冒着酷暑自弹自唱录音教唱，青年演员杨学先、高桂华、马俊国等在他的精心培育下技艺进步很快，都多次参加中央、省、地举办的曲艺会演并获奖，成了曲坛新秀。另外，他为传统曲目的挖掘、搜集与整理作了大量工作。

1980年以后，裴老十年高体弱，他的儿子、媳妇劝他在家安度晚年别在说书唱唱了，但他不乐于过清闲日子，仍不顾身体有病经常为群众演唱。令人感动的是在他病危卧床时还躺在病榻

上背诵戏词，老十他特别珍爱汇演得的奖牌，天天戴在胸前不肯摘下，以至每件上衣口袋处都扎满了针眼。他多次嘱咐亲人们说：“这奖牌是我一生中最爱见的东西，等我老了千万让我戴走它”。1984年年底，裴老十与世长辞，终年82岁。他的儿子、媳妇遵照他的遗嘱将奖牌戴在他的胸前。地、县文化主管部门的领导敬送了挽联并到灵前哀悼他，对他给予了高度评价。

## 鹤 唳 长 空 月 正 明

### ——记河南曲艺家赵铮

奖 章



#### 少小粉墨

“棋道曲名传北国，  
谁知歌袖有西风”，这是我们从赵铮同志所达到的术成就，得知有她的从艺经历之后，感慨系之地对这位坠子名家吟出的两句诗。

赵铮同志出身于书香门第，父亲赵辅庭先生是河南项城县的一位饱学秀才，诗书浸润，耳濡目染，她少小颖慧，又是其父的爱女，喜文爱唱，十几岁便能粉墨登

场，打下了相当扎实的戏曲功底。有次在洛阳听到她的中折说唱《玉堂春》时，蓦然使我们面前呈现出华年锦绣的赵铎，演出京剧《坐宫》的情景，那一声“未开言不由人泪流满面”，水袖掩面，意韵传神，满宫满调，而这眼前却又是鲜明地显示着她独具声腔、表演风采的河南坠子《玉堂春》，还是这个赵铎，沧桑年光使她融接，也自然地包含着吸收与演化，而走出了她自己的艺术道路。

### 走进了曲棚

有家学承传和一定功力的赵铎于1951年在开封艺术学校戏剧专修班毕业，并在开封师专体艺科任教地方戏曲课。就是这位养之有素而且是艺听的赵铎，不仅能唱京戏，而且豫剧也唱的相当不错，但她却走进了相国寺的书棚坐下了。不仅如此，她从开封北城午朝门跑到南关外听了山东快书名家高元韵的看家法，到江南欣赏了扬州评话大师王少堂的《水浒》；曲艺——这一门在有限的舞台描述性地表演无限的空间，虚中见实，以一当十，有高度空灵感的艺术品种，征服了广大的人民群众，也征服了正当芳年的赵铎，她对曲艺从挚而热的恋情到紧紧地拥抱了，把身心的爱全都融化在曲艺艺术里！

### 苦修与参悟

“执著”是佛经的用语，唯其执著，才可能参悟。艺术也应是一种修行，古往今来恐怕没有不执着而能成为艺术家的。赵铎之所以能有今天的成就，她不同于从师描红，学本摹科者，而是一位有较好艺术基础者的攀登，所以她在东路、西路、北路，群星如云的河南坠子中，先着眼于“乔（清秀）派”的吸取，而且在声腔艺术上勇于开拓与演化，这是有承继的创新，而终于唱出了独具春色的赵腔。



她的实践而获誉的成名作，诸如《摘棉花》、《歌唱黄河》、《人造卫星》、《美猴王》、《小萝卜头》、《江姐抢渡》、《晴雯撕扇》、《双枪老太婆》等等。而《双枪老太婆》和《晴雯撕扇》，在当代坠子曲目中应是拔其萃的精品，《双枪》的雄浑而深沉，《撕扇》缠绵而旖旎。她的创作特点在于化，而化又是从变中得来，而且化与变的最终仍然是河南坠子。她吸取乔派而又不拘沉泥乔派，乔派是以俏丽而显其艳美的，她以文学脚本人物性格之所需为主，以曲腔之所能而传其情，这样就化“乔”腔而为我吟唱的人物所用。听《双枪》中茶馆老板娘那段间关莺声的脆唱，确系乔腔，恰如其人，但在英威磅礴的双枪老太婆的塑造中，入耳的则是秋山风雨，苍凉豪壮，恐怕只能是在创新的精神上有乔意罢了。至于美如芙蓉，情如柔丝的《晴雯撕扇》，则又进入另一层美妙的艺术境界了。那“花彩儿摇摇，心绪儿乱，那个小晴雯，小晴雯的心眼儿里止不住暗思量”这段乐句，迂曼低回，荡漾摇曳，把柔情似水的少女情怀，含蓄而又饱满地呈现出来，实在不易。有曲韵，有歌腔，有戏乐，而又有从曲牌演化出的民间调意，这就是一种乐府的融会，是灵慧与才华的显示，这也正是匠与家的区分。

坠子是国内承极荷力强的大曲种，依其主旋律的变化，既能表现金戈铁马，又可段唱思妇怀人，所以在本曲种的演进史上从长篇大书推演出了“段子活”，但有情节有故事的传奇性的中折，则创始于建国之后赵铎同志的《玉堂春》、《双枪老太婆》等中折也是其中的名篇。

中折不象只从声腔表达曲词而取胜的小段，又不能象已往的大书只有段述性的数唱，间或有点咏叹老调旧腔，它既要有优美传情的声腔，还需要说唱相间有传述情事的说白，使说白与咏唱姹紫嫣红，共现春色。也可以说它是评话艺术与咏唱艺术二者和谐完美的融合。赵铎的演出正是这样。她在一个完整的传奇故事

的表现里，唱是柳枝翻新的妙曲独创，说则是有浓重韵律感，铿锵有致，散说中透出朗诵的神采和美意。这不仅仅是因为她的唱与说的底功深厚，更主要的基因是她的文学素养深，她从曲本创作，说唱设计和演出都着力于艺术格调上的提高，追求一种气势感、韵致感和空灵感，所以说赵铮同志是河南坠子的革新派，由俗入雅，雅俗相融，不落窠臼的脱俗者，她用自己的实践成果，在河南坠子的艺术进程上迈出了新的一步。

### 风雨人自知

春华秋实当然是艺术成长的必然，但苦其心志百折不回则又是每个艺术家所必经的历程，赵铮确是位风骨铮铮的强毅不屈者。

“一把辛酸泪”却孕育出了甘甜，“唱尽秋风明月夜，个中滋味只自知。”

我们只在欣赏他的《双枪》名篇时，为那动人的声腔和感人的曲词所陶醉，但是谁又知道这曲目是在赵铮丞端困苦中创制出来的呢？刺骨的寒风，无情地吹透她那破旧的衣衫，冷清清的已冻得没人来游的小园里走来了赵铮，艺术创作的冲动却炽燃着她的身心才华，她在冰凉的石凳上坐下来了；啃着干烧饼，一字一句的曲词从冻得几乎发僵的手指上写了出来。她忘记了无法承受地对右派的歧视，她抑制住被划入另册的悲哀，她忍受着委屈与折磨，一种无言可喻的忠贞与挚着，在人寂寂风萧萧里一篇堪入曲史的华章就这样出现了！

是艺术家的一种激骨鳞峭么？不，它有时是体现着人生自我价值的倔强。

被划为右派的赵铮当然要毫无例外地被赶下去，所谓“扫地出门”。赵铮昂着头只有一个要求：“走，可以，得把我使用的唱坠子的简板给我，让我带走！别无他求！”于是，赵铮挑着个小行李卷，掂着简板下去了。划右派能终止我对河南坠子的追求

么？那只能是弱者的回答。

头上戴着“金箍咒”的赵铮正在地里劳动，办公室里来了两位公安干部，要让赵铮唱一段！赵铮来了，扁着裤腿，两脚泥。

“管右”的人员的向她下达了指令，他们以为这个右派演员定会受宠若惊的，太出乎意外了，要她唱段逗乐的《乱用名词》，赵铮只把眼一翻，却没有唱，只崩出两个字“不会”！昂然地转身而去。

艺术不是为伺候官老爷们欢心的。

### 看洛阳奇香冠群芳

摘帽归来，家徒四壁，仅可糊口的工资，还要负担孩子的养育，寒窗破被，冷月残灯，这些都没有销蚀了赵铮同志的艺术襟怀。但“摘帽右派”，仍然是金钟罩，铁布衫似地裹在她的身上，这真是另一种“政治气功”，谁都不敢傍边，象怕她一发气功就会传导和感染。不过总还有尊重与了解，一位老战友走进她的破屋里来了，严酷的现实中又能向这位倔强的赵铮说些什么呢？只有亲切地拍拍肩膀：“老姐，学乖些吧！”爱莫能助啊，同情，爱护与支持，包含着希望与尊重，都倾泻出这默默的一声“老姐”中了。直到已经享有盛誉的今天的赵铮，还念念不忘那敢于到“老坟岗”听她演唱，在歧视与众弃中能够尊重与鼓励她的同志和战友，这应该是一种真正的道义吧！

磨砺出宝剑，苦寒香梅花，只有在艺术的拼搏与竞争中才能显现人生与艺术的价值。1963年全国河南坠子艺术座谈会在郑州揭开了帷幕。名星云集，群芳争艳。戴着摘帽右派帽子的赵铮，依然上台献艺了。单位领导征求她的意见，她只要一衣而已，于是她穿上了一件银灰色的大褂。鞋子呢？自己买了一双半高跟鞋（这双有纪念意义的高跟鞋后来给儿子换了一把坠琴）。

当年的赵铮的确是美艳照人的，她就是那么件银灰色的大褂

要与锦绣罗琦争美了，靠气质而不靠衣锦才是艺术的蛾眉，她就是这样地握着简板在边幕条内候场了。

不料，她接的恰是名扬海内外的东路坠子大家徐玉兰的场，而徐唱的又是她的绝活《林冲发配》。而且又翻了个炸堂包袱儿的小段，这场子可真难接啊。

报幕员报出《双枪老太婆》，赵铮缓步登场了。她习惯地侧身面向乐队，简板叮咣打完了前奏，在要开口的最后一个乐句中悠然转身，欣然呈相，乌爱挽髻，明艳照人，亭亭玉立，仪态万方。她无意让整场的观众来看她，而是使人感到她已全部沉浸在自己的艺术溶液中。随着一声圆润嘹亮的歌喉，飞流直下三千尺，全场都被她征服了。跌宕曲折的斗争情节，山苍水浩的英雄乐章，滚口白，新曲韵，长鲸大波般地泻出来，虽然曲终，掌声雷动，赵铮唱响了，歌唱革命斗争史诗的河南坠子曲目响了，响遍了中州，流播到国内各地。全国的坠子名家围抱这着位“铮姐”——一个非艺人而艺深的革新者。

不是有“愤悲出诗人”这句话么？同样，生活的坎坷，环境的压抑，却激发出艺术的成功，真的苦难与艺术是同步的，但又不必须是性格的使然。

### 桃李又是一番春

当我们步入郑州东里路工人新村，就会听见坠子弦板和乳燕新莺的歌唱声。一群颜发齐眉天真无邪的男女学生正兢兢业业地学习着，这是赵铮创办的河南省戏曲学校曲艺班。

党的十一届三中全会给赵铮在政治上得到了彻底平反。她不仅参加了全国四届文代会，还在全国二届曲代会上当选为中国曲协理事。同年，河南召开二届文代会，她又被选为省文联委员，中国曲协河南分会副主席。1984年赵铮又光荣地参加了中国共产党。献身曲艺终生的她深知，艺术没有传承就没有发展，白发

凝鬓的赵老师在息彩粉墨后便决心栽培育李了。

办学任教，授经传宗，是中国学术发展的传统，立当求学，授业循序，绛帐传经，策室道布，程颐、韩愈、马融、朱熹流传下来多少佳话。而曲艺千百年来却是拜听收徒口传心受，虽然存艺得法，不绝如缕，但也带来了浓厚的封建行帮习气。赵铮是曲艺艺术的改革派，教学也一洗昔日的陈习陋规，她深知文化是艺术之基，因此在河南曲艺班上开了语文、写作、音乐、兼习外语多门功课，用来辅助主科坠子。真难使人相信，你走到学生墙报栏边一看，居然发现新一代的坠子学员诗知李、杜，文解韩、苏。不仅凡是到郑州的国内名流学者，赵老师总要礼遇宴请来给班上开几课，而且国内不同流派的坠子名家她都尽可能地请来教学。真是用心良苦啊！

我们曾经在北京一次摄影展览上见到过一幅照片，一位白发苍苍笑逐颜开的老太太被一个春花般的少女亲吻着，是亲女儿在亲妈妈么？也是也不是，这正是河南曲艺班的青年学员在亲她的赵老师，她现在已被送到河南大学学习深造，学成回来再操弦板。

赵老师是慈母更是严师，班里的学员是那样彬彬有礼。孜孜求艺，当然，是由于赵铮的资历与国内坠子名家的感情，请来的老师从来不住宾馆，斗室简榻，净几清茗，家常便饭而授业不倦。正因为学员们象一群雏燕春莺，爱听如亲，无论是寒窗飞雪或是黄叶西风，这个曲艺班里总是一片艳阳，暖人心腑。学员给老师端水盛饭，殷勤照顾，使老师们情不自禁地便乐以为师了。曲艺班已经办了两期，毕业的学员中有的已成为曲坛新秀，这是她辛勤执教的结晶。每逢看见她在饭后便离家，匆匆赶回到她在曲艺班住的单房里，坐在桌前，在执笔写教学计划，在创作新章，在拍曲构悲，深夜不寐，染明即起，白头朴被，好象她除了学习和她的班以外什么都可以消失，好象大千世界全都融化在她的曲艺班里。这是什么力量在驱使着这六十三岁的老人的壮心呢？为什么

她能够在曲艺班创业初期，在离市数十里之外，找所简陋的房舍，一身兼艺术、思想、衣食住行、校务、奔波、游说，每天骑着车子来拼老命呢？我们只能说这是一种志气，艺术的志气，正象郑板桥题竹写的“咬定牙关不放松，任他东南衣食住行，校务、奔波西北风”啊！

是的，有志竟成。省戏校曲艺班这个正规的系统的进行曲艺艺术教育的单位，愈来愈引起更多人的重视，有些地区正在效仿开办。这对河南曲坛更新换代，推出新秀，振兴河南曲艺，无疑地都将产生深远的影响。而这位英雄的老太婆的青春力量象是无穷无尽，她更举起曲目与曲艺理论的“双枪”，驰骋无休，河南坠子的曲段，中折和长篇大书，正将被她的骏马载荷着，奔向粤海边疆，塞北江南。

编者按：

1988年6月，在《中国曲艺志·河南卷》首次编辑工作会议上，王元伦同志讲了他是如何进行搜集和挖掘资料工作的，他激越的话语，使与会者深受鼓舞。省卷编辑部邀请本文作者采写了这篇报导。致使更多的同志崇尚调查研究，追根溯源的精神，使搜集资料工作得以更好地开展。

## 志书一卷汗万滴

——记开封市曲协副主席曲艺顾问王元伦

刘建勋



一部长达四万二千字的开封市文化志曲艺篇完稿了，当人们翻阅这部资料翔实、记述完整、条目清晰、文图并茂的书稿时，也一定会猜想：她，不是出自大学毕业生之手，也是一位从事多年编辑工作者的力作，其实，完成这部志书的，却是一位年逾半

百，唱过五十年坠子书的老艺人王元伦。可想而知，这其中包含着多少艰苦的劳动和辛勤的汗水啊！

### 一定要找到乔家后裔

六月，骄阳似火。距开封市区二十华里的东部土柏岗村，人们正兴致勃勃地蹲坐在树荫下听王元伦说书。他把醒木一拍，绘声绘色地表演着《私访包公》的片断，不时赢来“啧啧”的赞叹和掌声。说完书不收费，不要招待，便和群众亲切交谈起来。原来他今天到土柏岗，负有特殊的使命——调查河南坠子创始人乔老二的后裔。

河南坠子源于何处？众说不一。有说南阳，有说安徽，有说开封。至于年代，有说七八十年，有说一百多年，究竟哪种说法正确？王元伦查阅资料，分析对照，发现原省文化局冯纪汉副局长在1963年全国河南坠子流派座谈会上说：“河南坠子系乔治山首创，乔是开封招讨营小乔庄人，嘉庆年间生，小时曾随师在开封唱三弦书，后改唱坠子，以其《玉虎坠》演唱精彩而蜚声汴京，相传日久，坠子因而得名。”以上说法，若系传闻，王元伦可以置之一笑，但这是追根探源，修志著书，来不得半点马虎，因此他下定决心，一要找到招讨营小乔庄，二要找到乔治山的后代问个究竟。于是他身背说书鼓，自带干粮，顶着烈日，骑车奔赴开封正东四十五里的招讨营，又在该营的东南三十华里处找到了小乔庄，可惜这个庄的乔姓都已搬走，听说有的搬到崔楼，他便沿着黄河大堤挨乡挨村寻问，哪怕只有一户姓乔的也不放过，最后终于在土柏岗进村说书后，在听书群众提供的线索中找到了一位八十岁的乔富。据老人回忆，他们的祖先就是乔治山（又名乔老二）。王元伦内心合计着：“乔富八十岁，再加上五辈儿，每辈平均20年，合在一起一百八十多年，这不正和冯纪汉讲话中说得嘉庆年间相符合吗？没有白跑路，吃点苦值得！”在他饱经风霜



的脸庞上，展现出宽慰的笑容。

### 孙明德和孙成德

河南坠子由开封流入安徽的说法有二。到底哪种说法对？不亲自来到安徽调查一番，是难得出准确结论的。1986年五月麦收时节，58岁的王元伦，拖着瘦弱多病之体整装出发了，到安徽打听，两个艺人都有，孙成德在安徽太和县北洪山庙，孙明德在安徽阜阳李小庄。为了尽快了解孙明德的情况，他黎明即起，从阜阳县城以东到池荷铺，而后步行向李小庄“挺进”。刚过去河，乌云翻滚，大雨倾盆，河堤上的胶泥地又粘又滑，王元伦一个趔趄，摔倒在地，哧溜溜顺堤滑出五尺多远，不顶摔打的老胳膊老腿儿，疼得他直咬牙。他踌躇了：前进吧，道路实在泥泞难走；回去吧，此行岂不半途而废！他鼓励自己：这不是一般的走访、调查，而是为曲艺前辈、同行、老师立传哪！旧社会曲艺艺人长年颠沛流离，生在庙前，死在庙后，又有谁来过问？而今曲艺艺人要立志书，自己吃点苦又算得什么？于是他抓住堤上的圪巴皮草，艰难地站了起来，又拣了根柳木棍扶着，一步三滑的来到李小庄，找到了孙明德的儿子年已63岁的孙志海，了解了孙明德的基本情况，而后急促返回阜阳。第二天接着向洪山庙赶路，在那里他问到了当年和孙成德一起亮艺的金马驹子（刘廷举）和吴麻子（吴明山），连他们的师父张魁元都问到了，唯独没有问到孙成德。王元伦毫不灰心，当晚住在洪山庙，稍事休息，第三天又转赴郸城，准备找坠子剧团团长老艺人吴宗俭，了解孙成德的情况。这天他依然步行赶路，从早晨七点一直走到下午四点，到双河铺才赶上拉瓜车赶到双沟，又转搭拉煤的大卡车，昏天地里才到郸城。王元伦混身象散了架子似的，腿都抬不动了，没有休息，连夜和吴宗俭交谈了孙成德的情况。吴向王元伦提供了孙成德当年活动的地点（在太和、亳县、郸城三县交界处百里左

右)和孙成德演出的曲目,虽然收获不大,但总算有了可靠线索。王元伦打算过些时日,带上了行李、坠琴,二上安徽,晚上说书,白天坐谈,摸不清孙成德的情况决不罢休。

### 咱花钱要泾渭分明

王元伦下乡调查,不是骑车,就是步行,很少搭乘长途汽车。是领导不支持吗?非也?他所在的开封市文工团各位领导都很关心,副团长翁立才,曾不止一次真诚地向他表示:“王老师,你只管放心写志吧,花钱的事儿别担心,团里再困难,该花的钱也要花,别管去哪儿,花多少钱,只要不出国,回来我都给你报销”。团长说的是戏言,也是实言。而王元伦都没有这样做,他坚持节约理由有三:一是单位经费确实紧张,不愿给国家增加负担;二是自己是受苦艺人出身,苦日子过惯了,花钱多了心疼;三是骑车比汽车方便,想拐哪拐哪,不受限制,话好说,苦难忍。试想一个年近花甲的老人,还有严重的胃病,一天骑车往返百里,是什么滋味啊!在王元伦接受曲艺志的两年零四个月里,他为了追根探源,澄清问题,可说是历尽千般风霜苦,奔波将近万里程。仅为了摸清河南坠子的源流问题,就先后走了省内外七个县、十一个乡,行程达1500公里,其中步行和骑自行车占一半以上,连他自己也算不清给国家节约了多少钱。公家的钱省了,他自己的钱却“费了”。凡是他去访问年事已高的老艺人,没有一次不带礼物的,为了对老师和前辈的尊重,还经常买些开封驰名的糕点和礼品,花钱再多,也从不向公家报销一文,别人问他为啥如此?他笑笑说:“咱花钱要泾渭分明!”

### 病魔缠身 壮心难移

近几年来,王元伦常闹胃病,一口吃不好,马上腹泻,眼看人一天天消瘦下去,老伴多次劝他去医院检查,他总是笑着说,“没事儿!”而后背起背包,带上水壶、饼干、黄连素、乳梅生和

胃友之类的药品，坚毅地踏上“调查”的征途，目送丈夫离家的背影，老伴高永红多次淌下灼热的眼泪，87年元旦前夕，高永红从《科学常识》的广播节目里，对照了丈夫的症状，感到了问题的严重。听说老伴又要去天津出差，眼里滚着泪珠心疼地说，

“元伦，难道你为了写曲艺篇，连老命都不要了？快去医院检查吧！有病早治，没病安心！”元伦憨厚的笑答：“现在剩最后一关了，只要再去一趟天津、济南，把梨花大鼓演员“白菜心”的籍贯问题，坠子演员程玉兰的生平问题弄清楚，回来就可以开笔，等任务完成后我一定去医院彻底检查”。老伴无可奈何地为他打点行装，准备药品，亲自送到车站。老王到了天津，正赶上一场鹅毛大雪，他出门办事，一溜小跑，在零下九度的津门，行人冻得直哆嗦，他头上直冒热气儿，胃疼时一面服药，一面工作，直到88年4月30日如期完成曲艺志篇目，才上医院检查，确诊为“萎缩性胃炎”，此病易癌变，但只要注意饮食，按时服药，是可以防变的。

开封市文化志的“曲艺篇”脱稿了，而更高要求的《曲艺志》尚未完成。我们祝愿这位中国曲艺家协会会员、省曲协、曲艺学会理事，开封市曲协副主席、科班出身的曲艺作家宝刀不老，青锋犹在，继续投身于修志工作，做出更大的成绩。

摄影 张若愚

一九八八年七月采写于开封

## 甘洒心血壮曲坛

——记曲艺作家袁清岑

阎天民

袁清岑是河南省文艺界颇有影响的曲艺作家，他从青年时期从事曲艺创作和表演以来，三十余年为曲艺事业辛勤耕耘孜孜不

倦，付出了极大精力，做出了很大贡献。尤其对“曲艺之乡”南阳曲艺事业的繁荣，曲艺新秀的培养起了积极的突出的作用。

袁清岑，汉族，1926年生于南阳县茶庵乡钟营村，中共党员，中国曲艺家协会会员，河南省曲艺家协会理事，南阳地区曲艺家协会副主席。

清岑出身于农民家庭，幼年家境贫寒。在极其艰苦的条件下勤奋读书，富有毅力，且喜爱文艺活动，尤其对流传白河流域的南阳高台曲儿、大调曲、鼓儿哼等民间说唱有着特殊的兴趣，少年时与同乡南阳曲剧名艺人“三保险”赵和洲等同台演戏，在苑东一带，饮誉乡里。1949年，清岑参加中国人民解放军，在华东部队中历任连队团、师文艺干事、文工队分队长等职，曾从师高元钧同志学习演山东快书，演技娴熟，在部队巡回演出颇受欢迎。因时，他自编自演的山东快书《半夜鸡叫》获二十八军文艺会演一等奖，作品发表于《说说唱唱》，创作的山东快书《海上侦察兵》获华东军区文艺评奖三等奖。1955年，清岑复员回乡，担任农业社社长，不久，即调任曾被称为“钢铁曲艺队”的南阳县说唱团团长。他在任团长期间，身先士卒甘苦与共，满怀着发展曲艺事业，活跃人民生活的宏伟理想，和演员们一和提琴负包，上山下乡，讴歌于白河两岸，足迹遍伏牛山麓。清岑在参加演出的繁忙活动中，挤时间创作，他的许多作品是在高山岩石旁，村外小溪边，牛屋的桐子油灯下写成的。1957年他改编整理了三弦书《卖丫环》，参加了省和全国曲艺会演，1959年被选入初中语文课本，并被译成日文流播海外。1962年创作的河南坠子《拦花轿》，参加了全国河南坠子会演，被评为优秀曲目，几家出版社争相出版。1964年创作的大调曲子《助人为乐》、《姑娘心里有主意》和三弦书《两亲家》、《吃喜面》，参加了省曲艺会演并获奖；1979年改编的河南坠子《老实人》，参加了1981年全国曲艺调演，获二等奖，并作为中央广播文工团的节目赴香港演出；1982年创

作的三弦书《送猪》，在河南省1984年曲艺创作评奖活动中获奖；1987年他整理的传统三弦书节目《算卦》，在河南省《水仙怀》曲艺大奖赛中获奖。

袁清岑是一位创作勤奋，才思敏捷，有深厚生活积累，有丰富实践经验的曲艺作家。他的作品很受艺人欢迎，易出艺术效果，这与他本身就是一位出色的快书演员和曲艺活动家，有极密切的关系。他写出的作品往往不急于发表，而是先经过多次演唱，反复锤炼，反复修改，在修改过程中，他总是非常虚心地听取演员、观众特别是群众的意见，慎重思考，择善而从之。所以他的作品有不少能经得起时代的考验，群众的检验，自然流传，历久不衰，雅俗共赏，自成一格。

清岑作品还有一个突出特点是，从细微处见伟大，于平凡里显英雄。他作品中的主要人物都是些普普通通的农民群众，这些人物的所作所为又大抵是些小事件，但却也闪耀着绚烂夺目的光彩，显示着人物本色的高贵品质。作品的主人公，有当牛做马的苦长工，地位卑下的小丫环，有普通农民、生产队长、会计、牛把、理发员、山乡售货员、邮局话务员、解放军战士、农场工人……等等，由这些普通的平凡的人，通过各自间复杂交错的相互关系，相互行动，相互辉映而织成了一幅五光十色的熠熠闪光的社会生活长卷。为人民而创作，努力地表现人民，为人民唱赞歌、树丰碑，这是清岑创作的一贯思想，这种思想很鲜明，很突出地体现在他的作品里，反映在一幅幅社会生活长卷的画面里，如《两亲家》、《拦花轿》、《闹工分》、《老实人》、《怕老婆》、《助人为乐》等。这些作品不赶风头，不趁浪头，散发着浓郁的生活气息、泥土的清香，潜移默化的体现了深刻的人民性。

清岑作品的又一特点是，于行动中刻画人物，于关系中组织矛盾。他的作品，很少有大段的景物描写，很少有繁琐的情况活动，很少有冗长的政治说教，无论写景、状物、抒情、出入、出

画，多是采用白描的手法，铁线勾勒，有楞有角，三笔两笔，跃然纸上。他往往一着笔就开门见山的使人物活动起来，而且不停地行动，于行动中栩栩如生地塑造了人物。他的作品中绝少那种王大娘裹脚式的描述，绝少那种言之无物，听之生厌的水词，他极注意作品构思、情节发展、艺术趣味、袍袂抖落和主题的体现，这方面他的河南坠子《拦花轿》和三弦书《吃喜面》可作代表。“文似看山不喜平”，清岑在创作中极注意跌落起伏，巧剪妙裁，正由于他是把人物放在具体行动中去刻画，去挖掘，去发展的，所以人物的思想品质，心灵境界，个性脾气，感情冷暖……才得到了更充分的展现，一个个活生生的人物形象便“画龙点睛”似地脱颖而出了。

清岑作品还有一个特色，是语言的大众化，很注意曲艺是一种综合艺术而具有的殊特要求。既讲究节奏感，又讲究押韵合辙；既要求有文学性，可供阅读；又要求有表演性，可供艺人演唱，还要求出“效果”。清岑的作品看唱皆佳，声情并茂琅琅上口，妙趣横生，是具有“曲艺特色”的地地道道的曲艺作品。因之艺人喜爱，易学易传，自然流播，生命旺盛。清岑作品这种独特风格的形成，确有一个漫长的过程。实践出真知，这和他从青年时期和就爱戏曲、爱曲艺，从师学艺，登台表演，朝夕揣摩，口练笔耕是分不开的，正所谓“曲不离口，拳不离手”，冰冻三尺非一日之寒了。在任南阳县说唱团团长的数年间，跋涉千里转战鄂陕，随处留下他的足踪，也随处荡漾过他的声音。直到“文化大革命”中，在柃林“五七”干校宣传队，他仍然演出快书、快板书，每到一地立即收集好人好事，奇人奇事，作品倚马可待，拉开帷幕就演，因与当地观众心声相通，竟然效果强烈，掌声笑声不绝。他这些演出实践积累的丰富、宝贵的经验，又融会贯通在他的创作中。对于有悠久历史的传统曲艺，他很注意继承学习，博采众长，沙里淘金，优中选优，慎重志理，如前面提到的三弦书《卖丫环》、大调曲《算卦》皆是。他又把传统曲艺的传统写

作技法巧妙、灵活地运用到自己的写作中，信手拈来，水到渠成。清岑出身农民家庭，本来就十分熟悉农村生活，农民心理，可他数十年仍处处留心，深入体验，经常收集，丰富和运用农民语汇。他有许多艺人和农民朋友，和他们共甘苦，同心声，同感情，抒议论，这些来自实践第一线的艺人和农民朋友们，给他提供了许多创作素材，给他的作品提供了难得的营养，也是他能源源不断写出脍炙人口的曲艺作品的重要原因之一。

袁清岑同志在曲艺创作的道路上走了近四十年，无论在继承、研究、创造、发展的各个领域都取得了卓越成绩，产生了巨大的影响。如今，虽然已年届花甲，但身体健康，老当益壮，正以旺盛的创作力，精辟的观察力，老练的笔力，娴熟的技巧，深思熟虑，唯握运筹，为人民创作着更多更好的作品。

## 陶钝与南阳曲艺

兰建堂



“君自故乡来，应知故乡事。来日绮窗前，寒梅着花未？”这首五绝句乃唐代诗人王维之佳作。1986年仲秋，中国文联副主席、原中国曲艺家协会主席陶钝特意录这首诗给笔者写了一条幅。并解释说：“他很关心南阳曲艺，你往我这儿来，告诉南阳曲艺好消息，我就高兴！”已经进入耄耋之年，仍忙着著书立说的老人对南阳曲艺竟然如此关怀，原因何在？说来话长。

南阳地区素称“曲艺之乡”，曲种多、曲目多、演员多。河南的三大曲种：河南坠子、大调曲子、三弦书，（俗编“老三门”）南阳占有二。早在五十年代，民间艺人就把大调曲子、三弦书唱到了首都北京，周总理和演员合过影。著名戏剧家田汉曾专程视察过“南阳县大调曲改进社”（后由他易名为研究社）并解囊资助。著名文学家、曲艺理论家张长弓教授，著名古筝演奏家曹东扶先生无不受家乡民间艺术的影响潜心研究南阳曲艺而闻名于世。历史发展到六十年代中叶，在南阳这块肥沃的土地上突然又冒出一个南阳县说唱团，说新唱新，上山下乡，做出了突出成绩。群众美其名为“钢铁曲艺队”，党委称他们是党的一支轻骑宣传队，被树为全省曲艺战线的一面红旗。《河南日报》、《曲艺》杂志都以大量篇幅报道过他们的事迹和经验。因此，引来了当时主持全国曲协工作的陶钝同志。

“闻名不如一见，见面胜似闻名”

从此，他和南阳曲艺结下不解之缘。

1965年10月，金风丽日。正在农村巡回演出的南阳县说唱团刚刚赶场来到华寨公社养心庄，一辆飞驰进村的小吉普车在他们驻地嘎然而停住。由省曲艺工作委员会的张凌恰同志和地区文化局王长跃同志陪同着中国曲协副主席陶钝、著名诗人王亚平和曲艺作家冯不异一行来到这里。陪同人员引见后，笑容可掬地花甲老



人第一句话就说：“我闻名而来，来向南阳县说唱团学习来的。”当晚，坚持到农家吃派饭的陶钝携带木椅在野外场地同农民一起观看演出。他望着周围的上千名观众顿然发出由衷赞叹：“我自打抓曲艺以来，还没有见过这么多观众看曲艺。”进而使老人欣慰的是，演员们那娴熟精湛的技艺，生动活泼的节目，严肃认真的台风儿，不时博得了台下观众一阵又一阵掌声。具有浓郁地方特色的大调曲子、三弦书艺术，引起专家权威们的极大兴趣。对青年演员胡运荣、陈友兰、马香申等人的表演叹为观止，赞美不迭。直到演出结束休息后，几位远方客还在热烈谈论。

陶钝原打算在乡下多待几天，作深入细致的调查研究；由于天气骤变，他们不得不改变计划，提前回城。

11月6日——19日，适逢南阳地区举行曲艺会演，陶钝一行坚持看完了所有节目。间隙还要审阅作品，会见作者，谈论创作，忙得不亦乐乎。会演结束，又专门把南阳说唱团留下来，分别召开了老艺人和青年演员座谈会，就建团情况，演出节目，说新唱新，艺术革新等问题进行了广泛讨论。21日下午，也就是陶钝一行离宛回京的前夕，老人在告别会上感慨说：“我们是从上月29号初次见面，现在已经二十多天了。这次来乡下看了你们的演出和会演中见了你们的节目，真是闻名不如一见，见面胜似闻名。在这十年当中，你们上山下乡为农民演出做出了显著成绩，这是党和毛主席领导的结果，和你们县委、县人委领导也是分不开的。”老人还根据自己切身体会帮助说唱团总结出四十个字的经验，即“小型队伍，中等水平；（能识简谱）基本功硬，一专多能；长短互用，（长篇书和短篇相结合）创编自成；曲种多样，说唱并行；（有说有唱）上山下乡，服务工农。”他最后勉励大家要继续努力，特别强调“艺术问题，必须精益求精。”临行前，老人对县文教局长打招呼：“回京汇报后，说唱团很可能到全国各地演出，要做思想准备。”

陶钝南阳一行，时间不长，感受颇深。从此他和南阳曲艺结下了不解之缘。众多的演员和作者在他的脑海中留下了永不磨灭的印象。

### 三下河南，为演员归队奔走呼号，不遗余力。

当这位曲协副主席雄心勃勃将他的计划付诸于行动时，一场浩劫开始了。“滚滚洪流”毁灭了他的良好愿望，落了一顶“反动权威走资派”的帽子靠边站。就是在身处逆境的难苦岁月里，仍对南阳曲艺怀着眷眷之心。1975年春，大调曲子演员胡运荣借进京观摩的机会登门看望了他。老人欣喜之中立即询问说唱团情况。听到不少演员被迫改行的消息，他十分惋惜，又用坚定地语气鼓励胡运荣说：“诸葛庐前定有三请，有朝一日你们会重返舞台。”意想不到这次会见也被“四人帮”制造的“陶钝事件”所株连，这位风华正茂的演员因此被赶下舞台，转行作它。

百日冰霜寒未尽，一夜东风春已来。1978年8月，复职工作的陶钝同志从松花江畔哈尔滨托人带给胡运荣一封书札。信中写到“……从事艺术的人，感情深厚，一时的逆境，可能产生退坡思想，可是思想深处，并没忘掉自己投入全心全意的艺术。这是矛盾。现在党的三中全会把党的工作重点转移到四个现代化方面，曲艺坚决的要为四个现代化服务。……不要迟疑，不要矛盾，勇敢地回到自己岗位上。南望隆中，不尽函言。回忆‘诸葛庐前定有三请’这话，给你们惹了祸。今天‘三请’的时机到，诸葛先生还不出山吗？”胡运荣被这番振奋人心的话语感动得热泪盈眶。

1980年10月，81年2月，83年3月，这位八十老翁因公三下河南，每次都要为演员归队问题大声疾呼。把演员归队提到了落实知识分子政策的高度，反复讲解。为了扩大影响，引起重视，连续两次把南阳的几位主要演员专程接到省会，登台亮艺。与此同时，把南阳地区主管文化工作的负责同志请到郑州当面谈判，

苦口婆心，竭尽全力。

“红豆生南国，春来发几枝，愿君多采撷，此物最相思。”老人曾借这首诗来比喻南阳曲艺。他多么渴望听到南阳曲艺振兴的喜讯啊！重返舞台唱新曲的胡运荣同志在全国曲艺比赛中获了奖，老人喜出望外，挥笔写道：“人生快乐逢知己，艺术高峰靠勇夫。”勉励演员继续勤学苦练，努力攀登不止。当听到南阳县说唱团恢复的消息，老人欣然命笔，题诗祝贺：“清歌妙曲几时行，二十年来旧梦中。盛世文深崇礼乐，卧龙今又变飞龙。”字行间饱含着老人对南阳曲艺的深厚感情，充满了对南阳曲艺复兴腾飞的殷切期望。

#### 关心作者 密切联系 真诚指导 诲人不倦

象对待演员那样对待作者，从不厚此薄彼，一视同仁。陶老这一高尚品德，众所周知，有口皆碑。多年来他和一些作者书信往来，保持密切联系，真诚指导创作，热情扶持新人。就是到不惑之年，依如往常。他一再鼓励作者：“不搞曲艺这一行便罢，搞就搞出成绩来，搞出成绩才是好汉！”他还谆谆告诫：“作为一个曲艺作者，必须和曲艺团队和演员保持密切联系，写出作品来，由他们演出才收到曲艺作品应有的效果，否则，仍是纸片。”

1982年春，南阳县搜集整理三弦书传统曲目的消息传到了北京，陶老闻迅抚今追昔，浮想联翩。当即给作者复了一封长信：

“……35年到南阳注意了抓人材，忽视了抓书目；注意了创新，忽视了整旧；注意了大调曲子，忽视了三弦书，你们的工作，补了我们工作的缺陷，应当感谢你们。”

从整个曲艺来看，我们三十年来改革了短篇书，忽视了中长篇书。就是短篇书也没有跳出子弟书的框框。文人写的书和艺人唱出来的书是大有区别的。可以看出子弟书和你们那里大调曲子是文人写的。三弦书的词还有西路山东琴书的词是艺人唱出来。我们

应当把流行在农村，为农民所喜爱的，生活气息最浓厚的书目搜集起来，稍加整理存作资料。并且提出了具体要求。在他的关心指导下和有关单位共同努力，流传民间的一百六十多个三弦书传统曲目得以汇编成书。

前不久，陶老获悉有人发现了大调曲子中篇书，欣称：“是好消息！”慷慨接受邀请，为这一部即将印刷的作品题了书名。

平易近人，赤诚待人，对南阳人有特殊的感情。如听说哪个作者想在曲艺事业上有所作为，他就主动致函：“若有机会来京，可以会晤。”凡去家拜访的作者，他见了格外亲切。拿他自己的话说：“见了南阳人特别高兴！”甘愿搁下正在写的书稿，也要腾出时间来热情接待。讲起话来没完没了，你要不考虑老人休息主动告辞的话，他能滔滔不绝地继续谈下去，一连几个钟头，毫无倦意。他不止一次讲：“南阳是一个古老的文化地区，历来名人倍出，医学家张仲景，科学家张衡都出在南阳。历史传统是自然规律，南阳作者得天独厚，重要的是要利用这个优势。”

二十多年来心心相连，二十多年来荣辱与共，陶纯与南阳曲艺紧紧地连在一起。而今曲艺要振兴，曲艺要繁荣，老人把希望寄予南阳，我们总不能使这位曲艺界的老前辈的希望变为失望吧。

## 我听评书六十年

苍 水

我出生在北京市一个旧知识分子家庭里，父亲酷爱曲艺，我自幼随他在北京城内各茶馆、书棚喝茶听评书，固而使我与曲艺结下不解之缘，从小养成对曲艺的欣赏习惯。

我随父亲经常出入于北京各大书馆，如东华门“东悦轩”、新街口“庆严轩”，地安门外“同和轩”。在各书场欣赏过北京老评书艺人品正三、王杰魁、连阔如、陈士和的演出，他们各具风采，格调不一，刻划人物，活跃眼前，叙述情节，层次分明，繁而不乱，像写文章一样，起、承、转、合、轻、重、疾、徐，都非常适度，这对我后来从事文艺创作，有极大的启迪作用。

北京人，无论贫富，有听评书的习惯，一旦为评书艺术魅力所吸引，就把它当作家常饭吃，一天不听书，就好像一天不吃饭一样。如果书说到关键情节，某甲因事没去听书，第二天一早就去找某乙补课，询问故事情节的发展，明白之后，才能安心干他的事。四十年代的王杰魁说“包公案”，听他书的听众，个个入迷，人力车夫里的听众，为顾生活，疲于奔命，不能抽暇去书馆听书，但还没把听书的事忘记，他们把车停在路边，坐在车簸箕里听电杆上广播喇叭里传出的广播，倾耳细听，全神贯注，有人雇车他们只把头摆一摆，连“不拉”两个字都不愿意说，足见评书艺术的强大威力。

三十年代我随父亲到了河南，在安阳小停，来到郑州，听曲艺的老习惯，就又延续下来，不但常听书，还和艺人交了朋友。

郑州书场，大部分集中在老坟岗一带，在评书场中，我听过王韩臣、吴谨动、李凤楼、纪侠生、戴耀庭、段绍周、吴志英、纪万春的书，并且因书缘所致，有的结成了朋友。评书这门艺术，像一条绳一样，把我和他们牵在了一起。

这几位老艺人中，王韩臣造诣较高，他本来是“河南坠子”艺人，能唱“单梆”，到了晚年转入说评书，专说《三国演义》，他有文化，能理解《三国》内容，不但能说，而且能评，《三国》这部书，有很多值得品评之处。他能抓住几个主要情节，掰开揉碎，仔细剖析，把听众引入情理之中，这是他的艺术特点，这特点很像北京陈士和（后来到天津）说的“聊斋”，说功细腻，其

味隽永，使书友听后耐于咀嚼。

吴慎动是河南评书界的名将，他个子大，有较好的体魄，表演时有与众不同的艺术气质，刻划人物有功力，演文臣武将，恰如其分，叙述故事情节，不急不躁，不爱用一惊一乍的表演手法，说中有评，评少于说，在评时没有费话，言简意赅，恰中肯綮，扣子使用巧而不俗，使人没有矫柔造作之感，的确够上评书名家的水平。他团结书友，甚至结为莫逆之交，1964年他在郑州说了几个月书，因收入不多，意欲走穴，但手头不很宽裕，有一位姓黄的书友，甘愿卖掉自己的自行车解囊相助，由此可以看出他在听众当中是受欢迎而且能得到支持的。

李凤楼和戴耀庭虽非出于一个师承，但他们的表演手法，却有其相似之处，嗓音高亢，动作幅度高大，怒容笑声，都很开拓，武打中的刀枪架式，变幻繁多，给人以复杂的听觉形象，扣子用的多，但偏于俗，有故作玄虚使人坠入迷阵的感觉。

吴志英说过《青城十九侠》这部书，但据他所谈，他很喜欢武侠小说作者王度庐《鹤惊昆仑》、《剑气珠光》、《宝剑金钗》、《铁骑银瓶》等四部作品，他盛赞这四本书既写武侠，又写爱情，内容有独到之处，他特别欣赏《鹤惊昆仑》，他对这部书，有体会、有改编、有发挥、有阐释。并多次说过，是他的拿手节目，他说书用京口（即普通话），字音纯正，口齿清晰，不常用贯口，因《鹤惊昆仑》这部书不是评书脚本，而是通俗武侠小说。他说故事能抓要领，叙述不慌不忙，交待清楚，书友们都说他的书有听头，在河南评书艺人中是一位杰出的人才。

至于纪万春、纪侠生、段绍周，各位老艺人，我只听过他们一两场书，所知不多，不敢妄作评议。

1945年，日寇入侵中原，我从河南出走，在西安市工作，爱听书的习惯仍没有改变，西安尚仁路（今改解放路）有一游艺市场，是说书艺人荟萃之地，其中老评书艺人张豫贵，曾在河南献艺不

久，后在西安扎根演出，那时有三张一吴都是评书名家之说。张豫贵、吴慎动即占了其中两位。游艺市场中有两个大评书棚，一在东北角，一在东南角，东北角张豫贵演出，东南角为王笑岩（或作王啸岩）的书场，张王都很有名气，张豫贵原籍北京市人，年轻时曾在北京市献艺，和我是同乡，我在西安常听他的书，也和他叙过乡谊，他年龄比我大二十岁以上，谈起北京老年间的评书大王双厚坪，他称赞双的艺术，陕豫两省的评书艺人简直无法与之伦比。张豫贵在西安说《东汉》，每场座无虚席，书友送给他一个外号“活马武”，他说《东汉》所使的条子，都是师承前人，但他又有所修改，“盔甲符”有创新，他说：“凡是人们听不明白和不合人之常情的，我都大胆把它改动了。”他刻划马式时，形象确实逼真，一声“哇呀呀”的怪叫，效法京剧中武花脸的声调，震人肺腑，游艺市场的书棚都是陈年建筑，日久待修，喊声震动，棚上的灰尘，簌簌下落，听书者都用手捂着茶碗，恐怕把茶弄脏。他语言幽默，用北京话说“非常之逗”，正说当中，往往插进去一个包袱，惹得全场大笑。他生活很拘谨，不吸烟，不喝酒，不嫖不赌，不要二回钱，不找书友周济，为人正派、梗直。1946年，我离开西安后，听说他思家心切，绕道南行，从香港返回北平，因所乘飞机失事而中途遇难了，我至今仍怀念他。

王笑岩是河南安阳的评书艺人，在西安说《三侠剑》，艺术水平也相当高，《三侠剑》是天津评书老艺人张杰鑫的佳作，故事情节，扣子穿插，都极巧妙，可以说为同行做了一碗现成的美餐，如果照本宣科，也会吸引住听众，而王笑岩在此基础上，又有创新。别出新裁，另加“味精”，其味鲜美，超出众人，和河南其他说《三侠剑》的艺人相比，他应当是数得着的人物。

抗日胜利后，我重返河南，侧身于新闻界，笔耕为生，业余时间，不忘曲艺，一是坚持听评书；二是潜心研究“河南坠子”，穷根索源，寻师访友，也有微许收获。

1948年郑州解放，我有幸能参加郑州市文联工作，如鱼得水，左右逢源，既能执笔为文，从事编务，又能畅快听书，埋头钻研，平生宿志，如愿以偿。特别是1951年代表市文联参加曲艺训练班讲课和市曲艺界民主改革后，对曲艺艺人的身世、甘苦有更深刻、更具体的了解，觉得自己虽未学艺，实际上已和艺人一样，共享社会主义社会的艺人之乐。1953年，我被中国曲艺研究会吸收为会员，由听曲艺起家的我，想不到竟有缘跻身于曲艺研究者行列之中，这该是喜上加喜了。

然而，到了1958年，风云突变，此后，风风雨雨，历尽坎坷，波折迭生，我在社会大熔炉里，又经过多次锻铸。

1964年，我的工作有了变动，我在郑州市曲协担任编务，和一群曲艺艺人朝夕相处，生活与共，其中有评书和鼓书艺人马仲三、汪保民、马素芳、马少臣、王国宝、赵发林、王连堂、王木林、成奇等。这又是一个渴马饮泉的好机会，我能够天天听书，选人选节目听书，听后可以作答记、写心得，其乐无穷。这群艺人给我留下深刻印象，现在经过回忆，分写如下：

马仲三是市曲协主席，说评书的老艺人，主持会务，他原以说《三侠剑》见长，那时，《三侠剑》这部书，受到批判，不见天日，他只好弃其所长，另选《水浒》等书去说，因为是生本子，要吞咽消化，每天孜孜备课，临场难免逊色，兼之会务冗杂，必须料理，因此，改说新书后，埋没了他的才能。

汪保民也是曲协主席之一，原是皖北鼓书艺人，以说《大红袍》等书见长。他思想灵活，能接受新事物，在改说新书中，他欣然受命，选择了《三家巷》这个本子，随说随撰，用尽评书艺术手法，找出种种扣子，吸引听众，在新书取代旧书，书场冷落的情况下，他仍拥有较多听众，确实不易。

马素芳，郑州说评书中唯一的老女演员，马仲三之妻。从其夫学艺，为人聪明，性格豪迈，原来说《三侠剑》，后改说《大明



英烈传》，其特长是表演时气足神完，口齿伶俐，说某个情节时，就像大河顺流而下，洋洋洒洒，夹说夹评，千言万语，一气呵成，使听众爽神悦耳，毫无挂滞之感。在市文联组织的纪念吴敬梓会上，他曾说过一段吴敬梓在《儒林外史》上的“撞号板”，这段书取材《儒林外史》，用评书形式演出，很难收到演出效果。因《儒林外史》一书，虽是小说，却近似散文体裁，作为评书节目，搬上舞台，演员如无功力，很难胜任，但马素芳“撞号板”的演出，在会上博得了一个满堂采，使大家颇为惊异。马素芳没有文化，但记忆力强，悟性很高，我曾多次帮她备课，只读原书的一两页，让她听，她就能记住故事梗概、人名、地名、时间等要点，临场发挥，有所创作，一两页书，她能说一个晚上（三至四段书），这样的艺术才能，也是少见的。

王国宝，郑州市曲协的骨干，郑州市文艺界的知名人士，解放后，参加市历届文代会，并参加多次会演演出，原来说评书《三侠剑》，后改说《包公案》，在改说新书阶段，思想先进，带头先说《铁道游击队》，并攒了新条子，有解放军军官的、解放战士的、土八路的、游击队队员的、日本人的……，形象逼真，刻划准确生动，应用于现场表演，很受听众欢迎，1964年他和吴志英，被调至省，住省人委招待所，专门从事新书创作，王国宝创作了评书小段《翠云楼》，演出深得各界好评。王国宝表演有特点，他善于抖包袱，卖像，他形体矮胖，但动作敏捷，加上语言幽默，佐以典型动作，对书中人物稍作描述，即会使人发笑，听去兴味盎然，在推广新书之时，评书艺人，普遍收入锐减，惟他的上座率并不减弱，同行中都夸他是“新书状元”，十年浩劫中，他遭到多次迫害，出入水火之中，三中全会会后，虽然荣任为郑州市二七区政协委员，但郑州市曲艺事业，有衰无兴，他心情抑郁，斗志衰退，到了晚年，不常演出，1988年，因病谢世，没有后人继承他的艺术事业。

马少臣（或作马少岑），评书老艺人，说过《三侠剑》、《明清八义》等书，他兼通武术，因而说武侠书，一手一式，都有张本，扬手投足都出自武学基础，刻划书中侠客、英雄，栩栩如生，为其他演员所不及。他记评书中的“条”、“赞”最多，演出时信于拈来，特别生动、提神。我和他谈过“风赞”，他随口说过烈风、大风、和风、微风、战场风、海上风……等多种，无不精确，典型，侃侃而谈，如数家珍，可惜当时市曲协无录音机，这些珍贵资料，没有留下一点痕迹，如今人死艺逝，实足惋惜。马少臣在说书中的唯一缺点，是口齿不清，咬字不真，他自己也认为受自然条件限制，无法改正。引为终身遗憾。

赵发林，他以说《济公传》多年而驰名，也说过《西游记》，后改《封神演义》，他深知评书，必以情节胜人，所以，他说书不火爆，不急燥，不惊不乍，而是慢条斯理的讲故事，故事有情有理，扣人心弦，用扣子吸住听众，他曾说过一句典型话：“我能让听众攒大泡尿。”意即听众进场听书，为他所讲故事情节所迷，该去解手也不愿离开。我曾亲眼看到，在他说够一段书收钱休憩的当口，一大群听众，尿急匆匆登厕，又急速回来入座，继续听书，我真佩服这位老艺人确有本领，并非狂言。

辛松彬，他本来是相声演员，后改说评书，说过《隋唐》等书，他善于在演出中使用一惊一乍手法，吸引听众，但运用颇繁，日久艺术效果反而不强，他因是相声演员出身，也很会“抖包袱”介入评书中一用，并没有什么创新。

王木林，他本来是“河洛大鼓”演员，后改说“评书”，文化不高，但为人聪颖，善攒新活，有一定钻研精神，表演艺术平平，听众不多。后来转入他业。

成奇，他本来是公安干部，1958年被划右派，与其妻河南坠子老演员田连喜一同调至登封文化馆工作，在此期间，身遭困厄，万念俱灰，因而蓄志说书，另辟溪径，1964年重返郑州，自谋生

路，跻身说书行中，试说“评书”，在屡次演出中，效果很好，他本人有一定文化水平和读书能力，后来就选说了一般说书艺人不敢问津的《三国演义》，积极钻研，颇有收获，例如说到诸葛亮上陈“出师表”时，他就事先备课，把“出师表”，背诵如流，在书场上逐句评讲，听众都很佩服，认为这一中年评书演员，说书有学问，表演认真，把《三国》说得有滋有味，因而上座率逐渐增加，能和老艺人抗衡。在曲艺协会演员“八仙过海，各显其能”的情形下，他虽然是半路出家，并无底功，但并不弱于其他演员。三中全会后，成奇的问题，得到平反，他又重返二七区任卫生防疫站副站长，现调二七区卫生局工作。

市曲协这些演员的书，我听得很多，现在这些演员大部分长辞于世，离开人间，少数人转为他业，另起炉灶，只剩下老女艺人马素芳，在而不健，晚年患中风症，病体恹恹，一思犹存，已不能献艺，说起来也真够凄凉了。

我年已七旬，听评书六十年，特别是郑州市的曲艺艺人，包括评书艺人在内，都是我的老搭档，老伙伴，至今大部分人随艺去，空留凭吊，笔书及此，潸然泪下，无限悲怆。

“惧往矣，数风流人物，还看今朝。”而今嫩芽成长，新人辈出，曲艺事业，方兴未艾，只看领导诸公，是否把这一文艺形式以及它的演员们放在重要位置上，我有生之年，当刮目相看。

## 河南坠子在沈阳

宫钦科

河南坠子最早传入沈阳是三十年代，有河南坠子演员胡桂红和她的妹妹胡桂花，还有她的闺女刘玉霜，琴师袁宝山。唱的都是长篇大书《大红袍》、《呼家将》和《杨家将》等。

当时出关到东北演出，业务情况很好，但都不敢来，听说东北响马多，而且胡子不开面，不讲理，又加上山海关是进出关的必由之路，盘查勒索 轻者打骂，重者丧命。

1938年天津闹水灾，1939年，沈阳“四海升平茶社”派人从天津请来河南坠子演员乔利元和乔清秀。1940年被日伪特务以“政治犯”为名抓进宪兵队，后来乔清秀被放，乔利元被害死。

消息传出，风声很大，关里的坠子艺人就更不敢来沈阳了，直到“九三”抗战胜利后的1946年，才有张秀清（艺名“小钢炮”）和范彩霞来沈阳演出，琴师是范明然。

由于乔利元被害后，沈阳的坠子已经绝响，所以“小钢炮”一来，观众踊跃，仍然座无虚席，一些受欢迎的长篇大书仍然久演不衰。

之后，刘岳山从天津带来一个班，其中有王桂楼、王桂宝，她们是亲姐俩，还有她们的母亲，人称老王太太。

相继而来的，有刘金霞、杜风兰和琴师杜元灵，在太原街的“大众剧场”演出。

刘元魁（男演员）和弦师关永贤在北市场演出。

姚兰英和琴师董永信在北市场“裕民茶社”演出。

1850年，胡桂红再次来沈阳献艺，仍在“董记茶社”演唱长篇《大红袍》。以后，又应营口、长春、哈尔滨三处邀请前往演出，而后返回沈阳继续在“董记茶社”演出。由于业务情况很好，合同期满，胡桂红要走，掌柜的不叫走，胡桂红只好答应把她的徒弟巩爱云和巩浩然一家子接来继续演唱。

巩爱云一家子也不愿单独来沈阳，于是她们联合了王少堂一家子共同来沈阳。那时唱戏叫“搭班”，唱坠子叫“搭穴”，两家合到一起，于1952年正月从河北唐山来到沈阳。

这两家的成员是，巩爱云一家有：

巩爱云，1929年出生于河南开封市，坠子世家，在秦皇岛带艺拜师胡桂红。

琴师巩浩然，艺名巩志祥，1930年生，他是巩爱云的丈夫，坠子世家，曾拜王明福（人称“河南王”）为师。婢母，巩治秀。

王少堂一家有：王少堂，1918年生。王玉珠，巩凤云，张广新（盲人琴师）。

两家“搭穴”来到沈阳后，就在“董记茶社”和“王记茶社”演唱长篇大书。期间有时也到市内其他茶社演出。当时沈阳市演唱河南坠子的茶社有：

太原街的“大众剧场”。小西门的“祥云阁”茶社。

北市场的“裕民茶社”。城里中街的“公余茶社”。

旧社会，关里的艺人为什么担着风险还愿来沈阳演出呢？因为关里天津等地茶社与演员分成。演员再和琴师三七分成（演员七，琴师三），就所剩无几了。关外茶社不要演员的，他们靠卖茶水、糖果、瓜子等挣钱，而且来去有两顿饭，即所谓“上马饺子下马面”，不论路途多远，往返路费都由茶社负担。名角来时，

一般都是由茶社先付二百元，有时还每天贴给演员几个钱。如果打了“水灾”（不上座，没挣着钱），茶社负责出路费送回。在关内，演员要自己找“下处”，掏钱住旅馆；关外是茶社备有住处，供演员白住，不收费。

巩爱云和王少堂两家“搭穴”来到沈阳之后，场场客满，座无虚席，特别是晚场，开演之后，仍然有人站在门外，出去一位马上就补进一位。因此，这两家一直演唱到六十年代。这时铁西也开辟了茶社，有的坠子演员到铁西去演出。

在此期间，他们还曾去营口、本溪、大石桥演唱长篇大书，其余时间一直在沈阳。三年自然灾害时期，王少堂一家去了黑龙江省鹤岗市。

他们演唱的书目，有《大红袍》、《明英烈》、《薛家将》、《杨家将》、《云台中汉》、《珍珠牙牌记》、《前后七国》等，短段有《双锁山》、《昭君出塞》、《宝钗扑蝶》、《凤代亭》、《王二姐摔镜架》、《兰桥会》、《韩湘子渡林英》、《白猿偷桃》等。

演出形式是：每日早、中、晚三场，每场两个小时左右。尚未成角的演员，可以上“露水早”，也叫“早里早”，就是在开演之前演唱。或者在午场与晚场之间演唱，叫做“板凳头”或“灯花”。他们不论听众多少，主要是借茶社练唱，有个实践的机会。正场演出，二十多分钟一段，每段二分钱，打钱时，演员可以稍事体息，润润嗓子。

巩爱云一家都是坠子世家，巩浩然的父亲、姑姑、姐姐都是唱河南坠子的。姑姑巩玉萍，姐姐巩小云在天津很有名气。巩爱云老家在开封，艺成之后，曾在石家庄、保定、北戴河、天津、唐山等地演出，后由唐山到沈阳。

巩爱云是短段打底，长于演唱短段。后来才改说长篇大书。她本姓张，与巩浩然结婚后改姓巩。她的艺术特色是：嗓音宏亮，

唱腔优美，功底好，有嘴皮子功夫，吐字清，可以做到字字入耳。她演唱的大书，唱多说少，抒情性强，节奏鲜明。

1958年，沈阳成立说唱团，巩爱云一家都入了团，又恢复说唱短段。唱短段时，伴奏乐器除坠琴外，有时加三弦、四胡和洋琴等。

1936年，全家转业到工厂。巩治秀于1976年病故。他们一家子是唯一在沈阳扎下根的河南坠子演员。

在他们之后，1953年有吴艳芳来沈阳，在北市场的“青年剧场”演出，琴师是盲人张广发。

同年，有北京曲艺团马玉萍来沈阳，在北市场“和平大戏院”演出。

1955年，有徐玉霞和琴师王万宝来沈阳，曾在铁西演出。

1958年，王少堂的叔叔王宝堂，由天津来沈阳演出。

同年，王玉荣来沈阳，在“大众剧场”演出。

同年，全国第一届曲艺汇演之后，组成巡回演出团，著名演员郭文秋随团来演出。

1976年沈阳曲艺团有青年演员史艳芳，琴师李文凯，1987年均转业到电视台。

## 古老的说唱艺术——相

杨健民

论及今天的说唱曲艺艺术，其历史源头至少可追溯到两千年前，那时曾称为“说书”。最早的文献资料大概就要算《墨子耕柱篇》了。它上面记述墨翟答子硕之问时说“能谈辩者谈辩，能说书者说书”。到后来，《汉书·艺文志》上载：有“小说十五家”，“小说家者流，盖出于稗官；街谈巷语，道听涂说者之所造也。”这里说明了三个问题：一是说唱小说者已有其自己的职业分工，不论是否专业从事，但此种专业门类社会上是有；二是很有可能出现了犹如今天说唱话本之类的文本；三是明确小说者为演义之历史传说故事，来自民间非正史也。

其实，专门从事以言语诙谐、假借人物故事进行讽谏和滑稽表演的俳优至迟在春秋战国时期已经出现，如著名的优孟、优施等。

至于说唱艺术的韵文演唱之滥觞，也在公元前三世纪就有了，它就是著名的荀子《成相篇》（时约公元前286年——前238年）。这里所说的“相”，就是本文所论证的“相”。

“相”，也叫舂牍。唐杨惊《荀子·成相篇注》曰：“相乃乐器，所谓舂牍”。是古代人们所唱时用的一种乐器，用它来一边击地为节奏，一边说唱表演。相，一般长为1—7尺不等，直径为数寸，用粗竹筒制成，奏起来时，用两手捧着舂击地面。它源于古代人们舂米或筑地（或墙）时的杵，人们一边用它干活，一边唱着号子歌，以助力或协调动作。相，是由劳动工具演变为乐器的。而且历来又逐渐演变成“搏拊”，是一种鼓心里装



糠的小皮鼓。

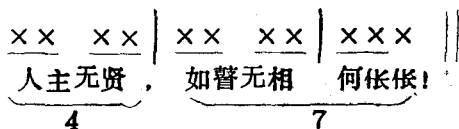
“相”，也有说唱表演乐曲的含意。《礼记·曲礼》载：“邻有丧，舂不相；里有疾，不巷歌”。又《韩非子·外储说左上》篇提到宋王偃建筑武宫时“讴癸倡，行者止观，筑者不倦。”这是写一位叫癸的倡优艺人在讴唱的情景。清俞樾《诸子平议》曰：“盖古人于劳役之事，必有歌讴以相劝勉”，“其乐曲即谓之相”。

据考，当时还有盲人歌手即瞽人专门从事曲种“相”的说唱。

以上，说明“相”这种说唱艺术是从劳动中产生的；是与人民生活、生活息息相关的；是有专门人员从事的一种受人欢迎的民间文艺。

关于“相”的表演之形象资料在汉魏陶瓷罐上时有所见。如我省灵宝、南阳等地就曾出土过。现藏省博物馆的一件青釉阴魂罐上就浮雕一圈击相的场面，人们双手捧相，相高近一人高，清楚地显示出—边捧相击地，—边足踏节拍移动的形象，根据场面看分析，很可能为边劳动边说唱的情景。南阳的瓷罐是两人一组，其中一人持相，相较短，更明显为乐器了。这里我们可以看出，“相”这种说唱表演一、二人亦可，三、四人或更多也行。其场地随处即可，阴魂罐上在庭院外围的空旷地方，罐的盖顶是庭院房屋，“相”的活动则是在罐子中部肚子的一圈。其表演的节拍亦可能为“xxx | xxx | xx xx | xxx |”这类通俗、简单的劳动节奏型。因为《荀子·成相篇》就是击相说唱的诗篇，无疑，它也是在民间之基础上而创作出来的。这篇三大段的长篇说唱本子中，从词句的结构形式来分析，其节奏有五十次就是类似上述节奏型的重复，列谱如下：

(节奏)	<u>xxx</u>		<u>xxx</u>		<u>xx</u>	<u>xx</u>		<u>xxx</u>	
(词例)	请成相	,	世之殃	,	愚暗	愚暗		坠贤良	。
(句逗形式)	3		3		7				



（以上选自扬荫浏《中国古代音乐史稿》，本文将五线谱改为简谱记法）

上述节奏型和三三七的句式至今仍在很多的说唱曲艺段子中保留着，因为它节奏鲜明，便于说唱和变化。另外，有意义的是其中“如瞽无相何依依”一句，恰恰指出盲人歌手若没有相来击节拍指挥，便不知如何是好，虽文中是比喻“人主无贤”的，但也指出了相在说唱中的作用。

《成相篇》的内容，是通过叙事唱理来揭露统治者的愚腐，要求改变其政治作风的。其中就讲了桀纣跨台、武王建业、比干、箕子、伍子胥、百里奚和孔夫子等遭际的事。而民间的击相说唱多为反映他们熟悉的生活、劳动、斗争及道听途说之事，或许其中就有三皇五帝等史诗的雏型，当然，也带有不少即兴式的说唱词文。

随着社会的进步和文学艺术的发展，击相这种表演说唱的形式逐渐传承嬗变成为快板书、数来宝或莲花落之类的说唱形式也是完全可能的。近人宋师辙《答杜国庠论〈成相篇〉很象风阳花鼓词书》中就认为成相中是中国最古的民间曲艺形式。清乾隆年间（公元1736—1795年）校订《荀子》新版本的谢塘也说：“审此篇（指成相篇）音节，即后世弹词之祖。”

## 三弦书及其现存曲目

阎天民

“三弦书”亦称“铰子书”，“三弦铰子书”，是河南省的主要曲艺形式之一，也是目前比较稀有的较为古老的一种民间说唱艺术。

流行于河南的三弦书，据说形成于明末清初，初为一人腿缚节子，怀抱三弦自弹自唱，后发展为除演唱者自击铰子（小铜钹）或八角鼓外，另有三弦或坠子伴奏。一至三人演唱，唱腔有起篇、钻子、慢板、二八板等。曲目长篇、短篇均有。据桐柏县三弦书老艺人安玉松（已故）、南阳县王国栋（已故）、方城县张明川、南阳县侯书凡、岳洪岑等人的溯师推源，在清代乾隆年间三弦书已很盛行，至少有二百五十年以上的历史，其最兴隆年代，是在清末光绪年间。当时，仅豫西南重镇南阳及其周围的南召、方城、赊旗、唐河、桐柏诸县，就有三弦书艺人三百六十余人。当时，每年都要举行“三皇会”（三弦书艺人尊奉原始社会的传说人物“三皇”，以“三弦”为天皇、地皇、人皇各制一根“弦”的神话传说为据），进行赛书活动。赛书会的场所不固定，每年都有一位名艺人做东道主，邀集四方书友，艺人们也自发地届时咸集。通过互相观摩切磋，交流演唱艺术，以书会友，并选出三弦书的书状元，还要十字披红，跨马游街，十分隆重。

三弦书这种曲艺形式，流传于河南省的西南部、东部和北部广大地区，对于“河南坠子”、“河洛大鼓”、“南阳鼓儿哼”等演变和形成，有着极其密切的关系。由于它的曲目丰富、雅俗

共赏，唱腔生动，且伴有身段表演，所以很受群众欢迎。清代中叶及末叶，几乎占据了当时曲坛的统治地位。随着三弦书艺人的流动演出，这种曲艺形式逐渐流传到湖北、湖南、陕西、四川、安徽等省。到了民国初年，三弦书逐渐衰落。这一方面是由于军阀连年混战，三弦书的主要活动阵地广大农村和农村集镇日益凋蔽；另一方面，是由于清末民初新兴起的河南坠子，其音乐、唱腔、形式较三弦书更为灵活、简便、易传，一部分三弦书艺人改学了河南坠子（现今的河南坠子老艺人中，还有当初是唱三弦书的）；三弦书艺人愈来愈少，直至建国以后，在党和政府的大力扶植下，挖掘、抢救、培养新生力量，这一艺术形式才又获得了新生。

以南阳为中心的豫西南，三弦书分为东路、中路、西路三大流派，三派各有其独特的演唱艺术风格，东路是高弦唱工，中路是平弦唱工，西路则以低弦唱工为主。三弦书音乐唱腔的曲调，掺和了许多南阳地区的山歌、民歌，唱词中揉进了不少方言、土语，很有地方特色，它的腔调朴实，清新，通俗生动，乡土气息浓重，格律灵活，速度有快有慢，发声抑扬顿挫，三弦书的各种不同曲调，有的适于表演细腻而风趣的民间生活故事，有的适于说唱金戈铁马的历史英雄人物，有的适于抒发深沉悲哀的激愤之情，有的适于平稳地叙述情节发展，它的唱腔，总的说来可分为铰子腔和鼓子腔两大类型。在铰子腔中，又有三腔四送、文武扬腔、叹腔、送铰子腔等；在鼓子腔中，则有送鼓子腔、鼓子顶腔、叹腔等。有的刚健、火爆，听之如金鼓齐鸣，万马奔腾；有的幽雅、平静，似山中月夜，小溪潺潺；有的风趣、俏皮、活泼，令人捧腹大笑；有的凄切、深沉、哀婉，催人不禁下泪。许多曲调，皆能比较深刻地表达感情，刻划人物，烘托气氛，引人入胜，特别是其中的文武扬腔，具有独特的风味，艺人们称之为“二话”，或叫“应口”。即演员演唱到一定的“截口”时，伴奏者或插科。

打诨，或以“嗯呀”、“哎呀”来接腔，在对“二话”中，可以插叙故事或抖开“包袱底儿”。三弦书的唱腔，有时起得很高，拖得很长；有时一放即收，戛然而止。根据曲目内容的需要，灵活运用，千变万化，随心所欲，得心应手，演员有极大的“用武之地”。演唱中，有时演员与伴奏者对面点头，交流感情，一个“嗯”，一个“哎”，或则显出神秘莫测，“可意会不可言传”，或则显出顿开茅塞，恍然大悟，传神会意，妙趣横生，使听众心情舒畅，笑声不绝，演出已毕，犹余音绕耳，显示了曲艺艺术独特的艺术魅力。笔者曾有幸多次结识了三弦书的部分名老艺人并听其演唱，常为这一民间说唱的艺术感染力所征服，对其产生了浓厚的兴趣。

三弦书艺术，所以能在群众中有极深的影响，还因为三弦书艺人们在二百多年的艺术实践中，总结出了一套较完整的“唱表要诀”。即艺人演唱时，在唱腔、说白上要分清角色的“生、旦、净、丑”，人物身份的“富、贵、贫、贱”；人物思想感情的“喜、怒、哀、乐”；表演动作上的“科、脱、闪、颤”；还要讲究上场部位的“身、法、步、眼”。这二十四个字的“要诀”，是三弦书艺人代代相传的规律和艺术特点。从师学艺，开蒙时即以此授之，并要求艺人终生身体力行，热爱本行，精益求精，是决不允许忽视的。

三弦书伴奏的主要乐器是三弦。据艺人们的回忆，民国初年尚有一人自弹自唱的形式。艺人腿缚竹节，怀抱三弦，边弹边唱，随着演唱的节奏以腿击节，称为“腿板书”；后来，发展为专职的伴奏者，称为“弦子架儿”。艺人演唱时，左手持小铜铰子，右手以一根小竹筷敲击，中间改用八角鼓，以左右手指轮弹，最后，再用铰子敲击来结束全曲。

三弦书的唱词句式，有“七字句”（即二、二、三字为一句），“十字头”（十个字为一句），“五字嵌”（五个字为一句），

“三字紧”（三个字为一句）；还有“十三巧”（十字句前边垫三字），“抢八字”（七字句前边加一字）和“连珠垛”（连续叠句等）。句式是作者和艺人根据故事内容的需要，人物感情的发展来灵活运用。唱词格式与演唱技巧相结合的好坏，常常表现出一个三弦书艺人艺术造诣的高低，很为艺人们所重视。

三弦书是一种典型的民间说唱，其曲目的文学价值，唱腔音乐的艺术价值，都是不能低估的。它产生于民间，流传于民间，历史悠久，生命力强。三弦书在长期的演唱活动中，由于民间艺人和广大群众的不断丰富，不断创造，传统曲目数量很多，是一项极其宝贵的民族文化遗产。但是，这些曲目，几乎全是艺人师徒代代口传的，缺乏文字记载。因之，抓紧时机抢救、整理，就成了一项迫在眉睫的紧急任务。

笔者近三年多来，曾对三弦书的历史渊源及其传统曲目，进行了调查并作了一些搜集、整理工作。据调查，现存三弦书的传统段子为176段，中、长篇大书为34部（可能还有遗漏）。现将其曲目录抄之于后，供有志于研究曲艺艺术和民间文学的同志们参考。

### 一、现存三弦书的传统段子176段

#### 生活段子

- |         |         |
|---------|---------|
| 《卖杂货》   | 《小黑驴儿》  |
| 《卖丫环》   | 《拉荆笆》   |
| 《借髦髦》   | 《徐郎拜寿》  |
| 《小两口顶嘴》 | 《小老鼠告状》 |
| 《朱买臣休妻》 | 《英台担水》  |
| 《英台辞学》  | 《英台拜墓》  |
| 《石崇逼帐》  | 《小两口咒父》 |
| 《鹦哥对诗》  | 《鹦哥痰母》  |
| 《白猿盗果》  | 《拷打红娘》  |

《张永详训闺女》  
《苏三爬堂》  
《王丞相搬窑》  
《黄二姐打棒槌》  
《月下来迟》  
《张良辞朝》  
《蚂蚱得病》  
《十八个闺女》  
《哭紫荆》  
《谭香女哭瓜》  
《白蛇压塔》  
《芭茅岭抢亲》  
《丁兰刻木》  
《秦雪梅吊孝》  
《拉蓑衣》  
《孟姜女哭长城》  
《打面缸》  
《夫妻争灯》  
《摔钱串》  
《五子拜寿》  
《兰老抠》  
《绕口令》  
《错中错》  
《矮大姐》  
《梅香出嫁》  
《“二百五”回门》  
《樵夫词》  
《卖油郎独占花魁》

《关王庙瞻金》  
《鸿雁捎书》  
《小姑贤》  
《龙三姐拜寿》  
《青石点金》  
《薛礼还家》  
《鸡抱鸭娃》  
《许老夸官》  
《郭巨埋儿》  
《许仙游湖》  
《状元祭塔》  
《井台会》  
《湘子上寿》  
《秦雪梅剪机》  
《口媳妇变驴》  
《八仙庆寿》  
《大姐思夫》  
《三度林英》  
《妯娌俩闹会》  
《洞宾戏牡丹》  
《大小燕比古》  
《小二姐做梦》  
《菜叶名》  
《两头忙》  
《胡适作诗》  
《仨女婿拜寿》  
《洛阳桥飘彩》  
《白蛇收青》

《庄周点化》  
《五子登科》  
《大闹崔家坡》  
《老于婆劝架》  
《王桂香殡父》  
《偷石榴》  
《元姐出嫁》  
《王员外休妻》  
《王祥卧冰》

《孙膑上寿》  
《王婆骂鸡》  
《大闹苏家滩》  
《王二姐思夫》  
《薛二姐观灯》  
《水漫兰桥》  
《三皇姑出家》  
《斗鹤鹑》

#### 历史段子

#### 周代、春秋

《姜子牙卖面》  
《鞭打芦花》  
《禅宇寺》

《二郎降妖》  
《无祥女抚琴》

#### 汉代

《天台山》  
《刘秀吃麦仁》  
《酒醉刘伶》

《仙姬送子》  
《韩信挂帅》  
《打蛮船》

#### 三国

《二仙传道》  
《斩华雄》  
《风仪亭》  
《关羽挑袍》  
《走马荐葛》  
《长坂坡》  
《华容道》  
《东吴招亲》

《诸葛亮招亲》  
《虎牢关》  
《月下盘豹》  
《古城会》  
《三顾茅庐》  
《草船借箭》  
《战长沙》  
《芦花荡》



《诸葛亮吊孝》

《单刀赴会》

《收江维》

《赵颜求寿》

《赵云截江》

《白帝城托孤》

《司马懿揭墓》

### 隋、唐

《临潼山》

《打登州》

《唐王探病》

《薛仁贵夸功》

《罗成显魂》

《马寡妇开店》

《郭子仪庆寿》

《秦琼打擂》

《宫门挂带》

《敬德夸妻》

《罗成算卦》

《樊梨花招亲》

《李存孝捏箭》

### 宋代

《柴王贩伞》

《穆桂英指路》

《大闹相国寺》

《抱妆盒》

《吕蒙正教学》

《打黄狼》

《西游记》故事

《闹天宫》

《扎仙庄》

《水浒》故事

《宋江杀惜》

《武松打虎》

《潘金莲毒夫》

《武松打店》

《血溅鸳鸯楼》

《杨八姐游春》

《杨七郎打擂》

《佘太君辞朝》

《包公夸桑》

《花园赠金》

《刘方舍子》

《对经》

《高老庄》

《子母河》

《拳打镇关西》

《踢火盆》

《武松炸会》

《狮子楼》

《武松扮嫁》

《夜走蜈蚣岭》

《燕青打擂》

《王庆卖捶》

明代

《马棚封官》

《韩风夸官》

《徐延昭打朝》

清代

《劈嫁妆》

《黄三太打虎》

《老两口为嘴》

《龙抓熊氏女》

《林翠翻车》

## 二、现存三弦书中长篇传统大书<sup>34</sup>部

《白绫记》

《黄马告状》

《回文屏》

《黑风洞》

《三红传》

《金镯玉环记》

《交趾罗》

《绣鞋记》

《撵花轿》

《李天保吊孝》

《四女传》

《清官判》

《大宋金鵂记》

《丝绒记》

《河东传》

《说唱水浒传》

《五女兴唐传》

《红灯记》

《英烈传》

《葵花传》

《说唐》

《隋唐传》

《大宋包公案》

《书中书》

《桃花店》

《珍珠大汗衫》

《麦糠县》

《黑风八卦阵》

《破孟州》

《杨二舍投亲》

《单保卿投亲》

《陈三两全传》

《莲花盏》

《红风传》

(原载《中州今古》1984年3期)

## 老伙夫义救乔清秀

宫钦科

三十年代，河南坠子演员乔清秀蜚声曲坛，誉满京、津，被誉为“盖河南”和“坠子皇后”。

1939年，当时的奉天北市场“四海升平”茶社派专人去天津将乔清秀和她的丈夫乔利元请来。海报一贴出，整个奉天城就轰动了，场场暴满，座无虚席。

没演多久，日伪特务以“反满抗日”为名将夫妻俩抓进伪奉天宪兵队关押。经家人多方奔走，将乔清秀放回。没过几天，特务又闯进旅馆向乔清秀要人，说乔利元已经逃回，限三天之内交出人来。其实，乔利元已经被他们害死，特务们拿不出真章实据，只好再害全家。

第二天深夜，忽又有人叫门，乔清秀开门看时，原来是一位年过半百的老者，进屋之后悄声对乔清秀说：“人（指乔利元）没了，别再托人情了。三天过后就来抓你们，赶快逃跑吧！”

乔清秀一听，立刻吓得哆哆嗦嗦，问道：“你是谁？”老者操着一口浓重的河南口音说：“我也是河南人，在宪兵队做饭，是吃饭时听他们说的。”乔清秀问他姓名，老者摆摆手没说话，转身急忙走出旅馆。

乔清秀连夜逃出虎口——奉天城，走到一个小站才敢上火车逃回天津。

这位老伙夫是谁？直到现在也没人知道。

## 十三块板的传说

金代，龙门牌祖师长春真人，收了五个徒弟，在山西龙门洞传艺。大徒弟是唱戏的，二徒弟是说书的，三徒弟是张箏的，四徒弟是拴簸箕的，五徒弟是拴筐箏的，三年艺满后，邱祖忽然重病缠身，临终前将他们叫到跟前，嘱咐他们各自下山谋生。为怕弟子争抢艺产，便把十三块板作了分配。大徒弟三块，二徒弟牛道昌三块，剩下七块没法均分，于是就叫其余三位弟子伙用，说完就去世了。

办完师父丧事，五人离开龙门洞各自谋生，大徒弟搭了戏班，并用三块板做成了手板；三、四、五三位遵师遗训，将三种行业合并起来，把七块板连成一串，哗哗啦啦地摇着张箏、拴簸箕和筐箏。

二徒弟牛道昌到河东搭班说书，行到江心船底破损，河水迅速涌进舱内，乘客吓得大哭小叫，在这危机关头，牛道昌忙取一块板堵上，不大不小正好将洞堵严，拯救了全船人的性命。船家为报答救命之恩，便与唱戏、说书、张箏的成了一家人，不管相识不相识，只要说一声“十三块板上见面吧”，彼此就会象亲人一样互相关照。牛道昌剩下两块，就把它做了说书的箏板。

武丰登 刘明超

## 山东木板张的传说

王润章 杨振东

曲艺中的“木板大鼓”，据老艺人讲也分南北二路。

北路木板形成的时间最早，主要活动在井昌二州、北京方园。据说京韵大鼓的前身就是“北路木板”，历史考据无。民国初年（1910——1902年）由北江左玉玺南传，三十年末以鲁延桂、张凤武为首，在南宫地区已普遍流传。四十年代由赵书林传到山东省聊城。

南路木板主要活动在聊城、德州以南鲁西豫东一带，发现很年轻。在三十年代初，聊城艺人张春玉唱山东大鼓，在上海开馆唱《天门阵》一折，唱响，收入颇佳。春玉与其琴师是四六分账。当时艺人分账有规定，一般以二八分账为最多，即唱八拉二，三七分账也有，但琴师必需能保证给演唱者托腔送韵，起到拾遗补漏的作用。因张春元唱响，收入又好，和琴师四六分账。但琴师得寸进尺，仍不知足，要求对半分账。二人闹僵，琴师辞去不干，欲要张春元难堪。此时《天门阵》正唱在火候上，观众要求张春元继续唱下去，张无奈，只得挂牌暂停三周，闭门练习清唱，以手板击拍，书鼓渲染气氛，内有木匠愿为张将手板改小。三个星期后，张春元挂上“山东木板张”的牌子，接唱《天门阵》，一时遮盖了上海艺人。

后由其徒井顺合（聊城西南张村集人）从下海四聊城也唱木板大鼓，又轰动聊城。他在桥头镇演唱时与保定武承波搭班，武唱西河大鼓，井顺合又把木板大鼓加进西河调，较前更显活泼。到五

十年代末，木板大鼓已经普遍，因它融山东大鼓、西河大鼓、京韵大鼓于一体，同时也有琴书、河南坠子的音乐成份，故人们又多称它为“如意调”。

七十年代，由山东鄄城著名艺人周书祥传入南乐，授徒姚元亨。

### 关于“莺歌柳”的别译

相传（年代不清）很早以前，山东兖州有张、沙、扬三氏从艺。张唱单弦，沙唱渔鼓，扬唱梅花渔鼓（梅花渔鼓比渔鼓短三分之一）。单弦是光拉弦，渔鼓是只打鼓，梅花渔鼓是打钹。某日，三人赶会，各自为之，甚显单调。三人中内有好事者，提议联合演出，结果效果胜前，观众无不喝采。后为这种演唱形式取名，议之为“充搁柳”，其义是三人都住在兖州，所以取个“充”字；“搁”是搁到一起；“柳”在艺人的行话中是“唱”的意思。总的一句话是：兖州三人搁到一起唱，所以“莺歌柳”又叫“充搁柳”。

（杨振东 王润章供稿）

### 敬祖邱之说

过去不少曲艺人敬奉邱处机为祖师，艺人在拜师帖上都写着邱祖龙门派。邱处机，南宋人，生于1148年，卒于1227年，曾潜修于龙门山，形成了龙门派。后被成吉思汗封为长春真人，故又称邱长春。

艺人们每逢年节，请上邱祖牌位，给邱祖烧香叩头。

据艺人说：建国前一年一度的淮阳太昊陵会，道情艺人中保存邱处机画像的人先到会上定好客店，凡到此会行艺的道情艺人都要到这一店中。每天早晨所有艺人都要向“邱祖”的画像烧香叩头，然后才能出外行艺。也只有在这一届会期间，艺人才能见到“邱祖”的画像。

（刘鑫供稿）

## 艺人的“十大要理 十大条款”

坠子艺人组合方式是搭班结社，或三、五作伴或单干。活动方式，多见于走村串户，或趁集市、赶会搭地摊，便是他们行艺的主要特点。

艺人说：家有家志，行有行规。艺人们虽师出多门，门派众多，但人不亲行亲，特别讲究师承关系，从而逐渐形成了一个松散的行会组织。行会组织里，有艺人们共同遵守及相互监督的规章条文，即：“十大要理十大条款。”

艺人们把行艺称作生意。江湖生意俗成了一套行话。“水”，指穷困。“象”指同行艺人。不准点水卖象，即是不准欺辱穷困和出卖艺友。“柳”指的是唱家，和“象”稍有区别之意。也有人说是一个意思。“霸地”，是霸占行艺的地盘。“搁杵”指偷钱。“窑”指的是东家，即聘请艺人的主家或艺人借宿的地方。

艺人的两个十条，互为鉴戒，相辅相成。虽语言多有重复，但体现了种种良好的道德规范。然而，江湖习气，行帮陋习，又渗透着浓厚的封建道德伦理。如不准收有师之徒，门户之见，可谓鲜明。再如家门清白，那就是徒弟投师，必须递上红门大帖，引荐师、举保师，一应俱全，并备上礼物，摆设酒宴，否则，恕不传艺，请你另谋他途。

### 十大要理

- 一要敬师重友
- 二要孝敬父母
- 三要身体稳重
- 四要言语温和
- 五要家门清白
- 六要知艺报恩
- 七要交友信实
- 八要谨守学规
- 九要看重生意
- 十要小心修身

### 十大条款

- 一不准欺师灭祖
- 二不准点水卖象
- 三不准淫人妻女
- 四不准欺象灭柳
- 五不准霸地摘杆
- 六不准诓拐讹诈
- 七不准盗窃欺主
- 八不准倒街卧巷
- 九不准收有师之徒
- 十不准荒学拐友

(齐永顺供稿)

## 关于《沈冠英小传》中有关资料的说明

孙俊奇

《河南曲艺志史资料汇编》是编纂《中国曲艺志·河南卷》不可缺少的重要资料。其第一辑刊载了罗伦同志写的《沈冠英小传》。我与沈冠英同志有一段时间同在冀鲁豫抗日中学，且多次听他说唱坠子书，因而对介绍沈冠英同志事迹的资料比较注意阅读。读了《沈冠英小传》后，感到有几处资料同实际有出入。现将我了解的点滴资料记录如下：



一、第144页第14行“丁淑芬”及该页26行“丁淑芬”，均应为“丁树本”。注：丁树本在抗日战争爆发后，任国民党冀鲁豫八县保安司令，国民党河北省第十七行政监察专员（俗称濮阳专员）兼濮阳县长，同我党有过统战关系，1939年下半年以后，转向积极反共，国民党授予中将军衔，1947年12月30日我军解放东明县城时被活捉，其残部七千余人全部就歼。

二、第145页第7行“剧社解散了，改组成中学”，应为“剧社解散了，部分人员参加了冀鲁豫抗日中学”。注：冀鲁豫抗日中学（1940年4月至1942年底），是当时冀鲁豫边区我党领导的最高学府，校长是边区知识界名望最高的晁哲甫同志。他在任校长期间，1941年1月，我冀鲁豫边区行政公署成立时当选为公署主任。1949年以后，他先后任平原省政府主席，山东大学校长。这所学校的教员，也都是边区知识界的一些名人，如后来任省教育厅厅长的高镇五同志等。

三、第145页第8行“沙区公署主任”及该页第10行“沙区公署”，均应为“冀鲁豫边区行政公署”。注：当时，我冀鲁豫边区行政公署经常在内黄县沙区一带的根据地活动。

以上资料仅供参考。

□ □

11

11

11

11

□ □ □ □ □ □ . □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

11

□ □ □ □ □ □ . □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □



□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □



□ □ □ □ □ □ □ □ □

"    "



□ □ □ □ □ □ □

□ □ □ □ □ □ □

□ □ " □ □ □ " □ □ □

□ □ “ □ □ □ ” □ □ □ □ □ □ □ □

"□□□□□□□□□□□□□□□□"□□□□□□

□ □ □ □ □ □ □ □    □ □ □    □ □ □    □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □    □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ ——— □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ “ □ □ □ ” □ □ □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □  
 □ □ □ “ □ □ □ □ ” “ □ □ □ □ ” □ □ □ □  
 □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □ □